دراسات أدبية

ظاهرة الانتظار في المسرح النثرى

د. محمد عبدالله حسين

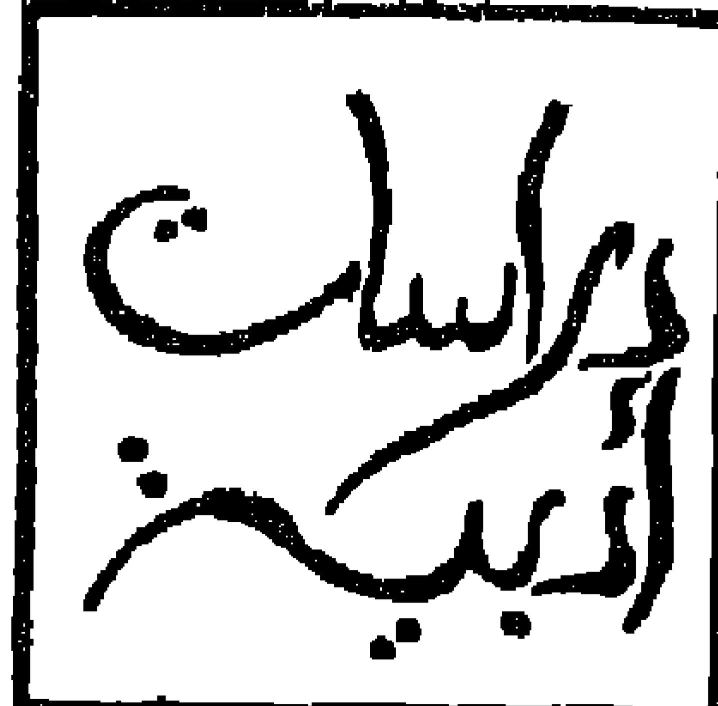




الهيئة المصرية العامة للكتاب

دراسات أدبية

ظاهرة الانتظار
في المسرح النثري في مصر


دراسات أدبية



دراسات أدبية

ظاهرة الانتظار
في المسرح النثرى فى مصر
حتى عام ١٩٧٣

د/ محمد عبدالله حسين



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

إلى روح أبي الطاهرة ...

علمني كيف أكون ... فإلى روحه

الطاهرة أهدي الخطوة الثانية في

طريق كينونتي .

المقدمة

أبسط تعريف للانتظار هو : أن ينتظر الإنسان أمرا ما يتمنى حدوثه في المستقبل القريب أو البعيد، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف المحيطة ، وحسب ما يستجد من أحداث في هذا المستقبل. والانتظار بهذه الصورة يعد سمة مشتركة بين جميع البشر ، ولكن تتفاوت درجة إيمان كل مجتمع بشرى به حسب المكونات الفكرية لعقل ووجدان أفراد هذا المجتمع، ومن ثم تكتسب ظاهرة الانتظار درجة من الخصوصية تجعلها تختلف من مجتمع إلى آخر شكلا ومضمونا . فمثلا يختلف الانتظار الغربي عن الانتظار العربي ، والانتظار المصري يكتسب خصوصية تميزه عن الانتظار العربي وهكذا . ولما كان الأدباء والمفكرون بالدرجة الأولى أفرادا ينتمون إلى هذا المجتمع أو ذاك فإن الانتظار قد انعكس في إبداعاتهم وأفكارهم أيضا بدرجات متفاوتة تتمتع بنفس القدر من الخصوصية.

يحاول هذا البحث أن يقف أمام ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري حتى عام ١٩٧٣م، ملقيا الضوء عليها مبينا أوجه خصوصيتها في فكر كتاب الدراما المصريين وتنوع شكولها ، ومدى تأثيرها على المضمون والشكل بصورة لافتة للنظر جعلتها تختلف عن ظاهرة الانتظار في المسرح الغربي بقدر اختلاف الفكر بين حضارة الشرق بتراثها الروحي العريق وحضارة الغرب بماديتها وفراغها الروحي .

والباحث في محاولته هذه قد قسم البحث إلى جزأين : الجزء الأول وضعه تحت عنوان "النظرية" والجزء الثاني تحت عنوان "التطبيق" . أما الجزء الأول فقد حاول الباحث فيه توضيح العوامل التي أسهمت في إيمان العقل المصرى بالانتظار وهى عوامل جغرافية وتاريخية وحضارية، ثم حاول رصد الظاهرة ومراحل سريانها في رحم الفكر المصـــري في مراحل تطوره المختلفة منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحالي . وهذا الجزء مقسم إلى فصلين: الفصل الأول تحت عنوان" الطبيعة والحضارة "، وفيه يبين الباحث مـــدى تـــأثير البيئة جغرافيا من حيث المكان والمناخ في طريقة سلوك وتفكير الإنسان المصري ونظرته إلى الحياة ، مع عقد مقارنة بين الانتظار في الفكر المصري والانتظار في الفكر الأوروبي -الغربي- من خلال مسرحية " في انتظار جودو " لبيكت . أما الفصل الثاني فهو تحـــت عنوان " التطور والنضج والاكتمال" وفيه يتناول الباحث تطور الظاهرة في الفكر المصري من خلال إيمان الإنسان المصري بالعقيدة المسيحية التي كانت تتمتع في مصر بخصوصية جعلتها " قبطية " ، ثم نضج الظاهرة واكتمالها بعد الفتح الإســـلامي لمصـــر، ثـــم تـــأثير الحضارات الوافدة وتوالي المستعمرين – على اختلاف أجناسهم – ومدى تـــأثيرهم علـــى فكر الإنسان المصري وأسلوبه في التعبير عن مكنون نفسه مما أثر بشكل أو بـــآخر فـــي خصوصية الظاهرة .

أما الجزء الثاني من البحث " التطبيق " فقد تناول فيه الباحث ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري حتى عام ١٩٧٣م ، وقد أشار البحث إلى أن الانتظار ملمح بارز في الدراما المصرية ، ويمكن رصده منذ "يعقوب صنوع" وحتى الوقت الحاضر باعتبـــار أن صنوع أول كاتب مصري بدت في كتاباته الروح المصريـــة ، وأول كـــاتب وصلتنـــا أعماله التي تتسم بكونها مصرية البيئة ، ومصرية الشخـــوص، ومصريـــة الموضـــوع، ومصرية الحوار ، ولم تكن الظاهرة واضحة المعالم في مسرح صنوع بل كانت مجـــرد إرهاصات لم تتضح إلا بعد ذلك، وذلك ربما لأن صنوع كان لا يزال واقعا تحـــت تـــأثير المسرح الغربي، وقد أستبعد البحث كل المحاولات التي تلت صنوع لأنها كـــانت أعمـــالا مترجمة أو ممصرة أو معربة أو لكتاب غير مصريين ، ثم حاول البحث رصـــد ظـــاهرة الانتظار في أعمال كتاب الدراما منذ إبراهيم رمزي – باعتباره أول كاتب مصري يكتب مسرحية مصرية متكاملة البناء تتناول قضية اجتماعية من صميم البيئة المصرية، وتبـــدو

فيها ظاهرة الانتظار واضحة تماما وحتى عام ١٩٧٣م. وكما استبعد البحث الأعمال المترجمة والمعربة والممصرة استبعد أيضا المسرحيات ذات الفصل الواحد لأن الظاهرة لا تتضح فيها بصورة متكاملة ولا يمكن – إلا نادرا – تتبع الظاهرة ومدى تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا فقد اقتصر التطبيق على المسرحيات النثرية الطويلة فقط .

وقد أسفرت محاولة رصد الظاهرة عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع ملاحظة تطور الظاهرة داخل النص ، واتخاذها أبعادا مختلفة تبعا للتغييرات الاجتماعية وتطور الأحداث السياسية والاقتصادية والتي بدورها تحدد " أيديولوجية " الكاتب وموقفه تجاه قضايا مجتمعه على جميع المستويات اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا .

ومن ثم فقد قسم الباحث هذا الجزء إلى ثلاثة فصول ، الفصل الأول تحت عنوان " الانتظار ظاهرة اجتماعية " وفيه حاول الباحث رصد الظاهرة وتطورها وبيان تأثيرها في الأعمال التي تتناول قضايا اجتماعية من حيث الشكل والمضمون . وقد وقف البحث في هذا الفصل أمام مسرحيات: "دخول الحمام مش زي خروجه " لإبراهيم رمزي ، " الهاوية " لمحمد تيمور ، " السلسلة والغفران " لباكثير ، " الصفقة " لتوفيق الحكيم ، "المخبأ رقم ١٣" لمحمود تيمور ، ثم تعرض البحث لتطور الظاهرة شكلا ومضمونا عند كتاب الواقعية الاشتراكية وذلك من خلال وقوفه أمام مسرحيات : " الناس اللي تحت" و"الناس اللي فوق" و "عائلة الدوغري " لنعمان عاشور ، " قهوة الملوك " للطفي الخولي، "المحروسة " و "السبنسة" و " كوبري الناموس " و " سكة السلامة " لسعد الدين وهبة، "رحلة خارج السور" لرشاد رشدي، " المهزلة الأرضية " ليوسف إدريس ، " الزوبعة " لمحمود دياب .

أما الفصل الثاني فهو تحت عنوان " الانتظار ظاهرة سياسية " وقد حاول فيه الباحث رصد الظاهرة في الأعمال ذات المضمون السياسي مبينا مدى اختلاف شكول الانتظار في هذه الأعمال عن شكول الانتظار في الأعمال ذات المضمون الاجتماعي ، ومدى تأثير الظاهرة في البناء الفني لهذه الأعمال، وقد وقف البحث في هذا الفصل أمام مسرحيات : " إمبراطورية في المزاد " لباكثير ، " اللحظة الحرجة " ليوسف إدريس ، ثم تعرض البحث لتطور الانتظار –كظاهرة سياسية – وتنوع شكوله بعد نكسة ١٩٦٧ م وذلك من خلال مسرحيات : " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبة ، "رجل طيب في ثلاث

حكايات " لمحمود دياب ، " المخططين " ليوسف إدريس، "عفاريت مصر الجديدة " لعلي سالم ، " إيزيس حبيبتي " لميخائيل رومان .

أما الفصل الثالث فهو تحت عنوان " الانتظار ظاهرة تراثية " وفيه وقف الباحث أمام بعض الأعمال المستمدة من التراث على تنوع مصادره -التاريخ والأسطورة والتراث الشعبي – وقد أشار الباحث إلى كثرة هذه الأعمال وتنوعها وتنوع الظاهرة فيها بحكم أصولها التراثية، وقد تنوعت شكول الانتظار في هذه الأعمال والتي تناولت قضايا سياسية واجتماعية تمس الواقع المعاصر وقد لجأ فيها الكتاب إلى التراث إمعاناً في التخفي والهروب من قبضة الرقابة ، وقد اختار الباحث خمسة أعمال ليقف أمامها وهي : "مسمار جحا " لباكثير، " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم ، " الفرافير " ليوسف إدريس، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدي ، " سليمان الحلبي " لألفريد فرج . وقد حاول البحث تتبع الظاهرة في هذه الأعمال مبينا مدى تأثيرها سلبا وإيجابا على البناء الفني .

أخيرا لا يمكنني الادعاء بأن هذا البحث قد تناول ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري من كل جوانبها .. إذ إنها تحتاج إلى المزيد من البحث حيث إن هناك تطورات مستمرة تطرأ على شكول الانتظار ليس في المسرح فقط وإنما على مستوى جميع الأجناس الأدبية، ومن بينها المسرحية النثرية وذلك تبعا للتغييرات التي تطرأ على حياة المجتمع اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، ويمكن ملاحظة ذلك في الأعمال المسرحية التي كتبت بعد ١٩٧٣ ثم بعد ١٩٧٩ وحتى الآن . ولم يكن هذا البحث إلا لبنة في بناء كان أساسه دراسات الأستاذ الدكتور أحمد السعدني النقدية والتي أشارت إلى خصوصية الانتظار عند كتاب الدراما في مصر على مستوى الدراما الشعرية والنثرية تمثلت هذه الدراسات في كتاب " المسرح الشعري المعاصر " الصادر في عام ١٩٨٦ وأيضا في دراسة بعنوان " الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه " والصادرة ضمن كتاب " سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة" عام ١٩٩٤، وأيضا في سلسلة محاضرات في النقد الأدبي الحديث ألقيت على طلاب الفرقة الرابعة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة المنيا عام ١٩٨٢. هذه الدراسات كانت بمثابة الخطوة الأولى التي انطلق منها هذا البحث الذي أتمنى أن يكون هو الخطوة الثانية .

د. محمد عبد الله

الجزء الأول

النظرية

الفصل الأول

(١) الطبيعة

تعد ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً في التكوين النفسي للإنســـان المصـــري ، فقــد أسهمت عدة عوامل في إيمان العقل المصري بالانتظار، جغرافية وتاريخية وحضاريـــة ، ومن ثم يمكن رصد الظاهرة ومراحل سريانها في رحم الفكر المصري في مراحل تطوره المختلفة منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحالي . وإذا كان سلوك الإنسان وطريقة تفكـــيره ونظرته للحياة في أي مجتمع من المجتمعات يتكون نتيجة لمقومات البيئـــــة وظروفـــها ، وتركيب جماعاتها ، ونتيجة لأبعادها التاريخية التي عاش خلالها أفراد ذلـــك المجتمـــع ، وتوصلوا أثناء معاناتهم ومراسهم لها إلى نوع من التكيف والملاءمة مكنتهم من بلوغ أكبر قسط من الطمأنينة والألفة إليها(*). فإن البيئة الجغرافية أول ما يلفت النظر في المؤشـــرات التي أسهمت في التكوين الاجتماعي للشخصية المصرية فالناظر إلى خريطة مصر يلاحظ أنها على حد تعبير د. جمال حمدان – فلتة جغرافية من حيث الموقع Situation والموضع Sit فهي تقع في وسط الدنيا بين الشرق والغرب .. تقع في الأول ولكنها تواجه الثـــاني وتكاد تراه عبر المتوسط كما تمد يداً نحو الشمال وأخرى نحو الجنوب، وهي بعد ذلك كله [توشك أن تكون مركزاً مشتركاً لثلاث دوائر مختلفة بحيث صارت مجمعاً لعوالم شتى ، فهي قلب العالم العربي وواسطة العالم الإسلامي، وحجر الزاوية في العالم الأفريقي] [1]

ومصر بهذا الوضع الجغرافي المتفرد تجمع أطرافاً متعددة ذات ثـــروات غنيـــة . وجوانب كثيرة ثرية وخصبة ، وتعد مركز إشعاع لدائرة اتصال متفـــردة فـــي موقعهـــا وموضعها على السواء . والمقصود بالموضع [البيئة الطبيعيـــة بخصائصهـــا وحجمهـــا ومواردها في ذاتها أي البيئة النهرية الفيضية بطبيعتها الخاصة وجســـم الـــوادي بشـــكله وتركيبه... الخ . أما الموقع فهو صفة نسبية تتحدد بالنسبة إلى توزيعات الأرض والنـــاس والإنتاج حول إقليمنا وتضبطه العلائق المكانية التي تربطه بها - الموضع خاصية

محلية داخلية ملموسة ، ولكن الموقع فكرة هندسية غير منظورة](٢) . وبالتفـــاعل بين هذين البعدين الموضع والموقع - وبالعلاقة بينهما سواء أكانت علاقة توافق (ائتلاف) أو تعارض (اختلاف) يستطيع الناظر إلى الخريطة الجغرافية لمصر والقارئ لتاريخها أن يفسر شخصيتها وتفردها على المستوى الجغرافي والتاريخي فكل من الموضع والموقـــع يختلفان [حيث نجد أن حجم الموضع كان دائماً لا يتكافأ مع خطورة الموقع الحاسم علـــى ناصية العالم ... الموضع ينتظم قدراً من عزلة ، والموقع يفرض فيضاً مـــن الاحتكـــاك ويتفقان في الأثر حين يدعوان إلى الوحدة السياسية المركزية العنيفـــة ، ومـــن حيـــث أن زمانها ليس كلياً تماماً وإنما يرتبط بعوامل خارجية بعيدة وبين هذا الشـــد والجـــذب بيـــن الموقع والموضع والعلاقة المتغيرة بينهما من حيث الاختلاف والائتلاف تبرز شـــخصية مصر الكامنة كفلتة جغرافية نادرة](٣) . ومن ثم تبرز شخصية الإنسان المصـــري مـــن خلال هذا التفاعل الذي يفرض عليه العزلة والاحتكـــاك ، والتفـــرد والذوبـــان ، ويظـــل للموضع مكانته الراسخة داخل نفسية المصري [فالهجرة كانت دائماً كمهرب من الطغيـــان أمراً نادراً جداً](٤) . وآخر حل يلجأ إليه المصري وخاصة الفلاح هرباً مـــن ظلـــم فـــادح وطغيان لا يرحم ومرد تلك العلاقة الحميمة التي تربط الفلاح بالموضع " الأرض" عزلـــة الوادي الجغرافية ووقوعه بين أشد الصحراوات جفافاً وضراوة فـــالهرب غـــير ممكـــن والطرق إلى الخارج غير ممهدة ولا مأمونة ، وقد أكسبت صحراء مصر الشاسعة علـــى الجانبين سكان الوادي [قدراً من العزلة الروحية والاعتداد القومي وهي صفات نلمسها في كثير من الأساطير والتقاليد](٥) . إذن ما فرضه الموقع وما سنه الموضـــع مـــن قوانيـــن أجتماعيه ألجأت المصري إلى التسليم بالأمر الواقع وبالتالي جعلته يتردد [قبل أن يحســـم أمراً والتردد مرتبط بالانتظار - وما أكثر الأمثلة الشعبية التي تؤكد أن الانتظار جزء من

تكويننا النفسي][6] . ساعدت في تكوينه البيئة الفيضية والتي فرضت نظاماً سكنياً معيناً، فنجد أن السكان يتجمعون حول شريط واحد – الوادي – وهذا بدوره قد أثر في تكوين الشخصية المصرية وأصبحت صفات الهدوء والسلبية والسكون والانكسار سمة من السمات التي تتصف بها الشخصية المصرية نتيجة للبيئة الطبيعية، أما الفردية العارمة (Rugged individualism) واستقلال الشخصية ونمو روح المقاومة والتمرد التي يمكن أن تشجع عليها السكنى المبعثرة في البيئات الجبلية أو الوعرة فلم تعرفها مصر][7] .

وإنما عرفت مصر نظراً لطبيعة الموضع التشبث بالمكان والانتماء الشديد إليه والارتباط به وبالمتواجدين فيه نظراً لعجز الفرد عن الاستقلال بذاته واحتياجه الهام المرتبط بوجوده – لتعاون الجماعة معه ولعل ذلك يفسر التصاق البيوت في القرية المصرية بحيث يمكن الانتقال من سطح إلى سطح وباب إلى باب طلباً للنجدة والحماية والعون وهي في صورتها تجسيد لصورة الحياة الجماعية المفروضة على القرية الرافضة للعزلة على عكس صورة القرية الغربية التي تظهر فيها الروح الفردية ، فنجد أن بيوتها متباعدة مترامية الأطراف تفصل بينها مساحات شاسعة وهذا بالطبع ناتج عن تأثير القوانين البيئية وما تفرضه على سلوك ونمط حياة الشخصية .

وبنظرة متأنية إلى الموضع نجد أن قوانين البيئة الفيضية قد فرضت على الشخصية المصرية نمط حياة ونمط سلوك [فكثيراً ما أثبت النيل الطائش طبيعياً أنه في الحقيقة النيل النبيل اجتماعياً ، فقد كانت المجاعات والأوبئة التي تترتب على جموحه أو جنوحه كثيراً ما يستتبعها إعادة توزيع للثروة تحول الفقراء إلى أغنياء][8]. مما زرع في نفس المصري الترقب والتوقع كنتاج طبيعي لما يترتب على تقلبات الطبيعة وما يترتب عليها من إعادة توزيع للثروة بواسطتها يتحول الأغنياء إلى فقراء والعكس[فكثيراً ما ظهرت طبقات غنية بصورة فجائية نتيجة لآثار المجاعات وما يتبعها من ترك ثروات وعقارات مهجورة خاوية تبحث عن أي مالك أو محتل أو واضع يد جديد ... إلخ][9] .

ونظرة واحدة إلى انتظار الفلاح المصري لفيضانات النيل وتوقعه وترقبه لأخطار الفيضان الجامح أو الضعيف نعرف من خلالها كيف آمن هذا العقل بالانتظار ، فهو يعيش تحت رحمة النيل ونزواته ولذا لابد أن يكون دائم التوقع والترقب ، فحياته وحياة من حوله مرهونة بالقادم خيراً كان أو شراً . والخير يكون إذا ما وصل منسوب الفيضان إلى ثمانية

عشر ذراعاً ويطلق عليه الفيضان السلطاني وبه يعم الرخاء أرجاء القطر ويـأمن النـاس على حياتهم وزادهم ، أما إذا تعدى المنسوب مرحلة العشرين فهو الاستبحار ، أي الغـرق للأرض المأوى والزرع والحلم ، وقد يصل إلى مرحلة أشد وهي مـا تسـمى " باللجـة الكبرى " أي الطوفان الكاسح وهذا يعني الطاعون أو الوباء حيث يتحول وادي النيل إلـى مستنقع ملاري ، وإذا هبط المنسوب إلى ستة عشر ذراعاً فهي الشدة التي قد تصل إلـى المجاعة [١٠] .

وبالتقسيم الطبقي الذي فرضته قوانين البيئة الفيضية – الذي وزع الثروة بين قلـة تملك ولا تعمل وكثرة تعمل ولا تملك – كان الإقطاع في فترات الاستقرار الطبيعـي – إن صح التعبير – هو السمة البارزة ،أو هو القاعدة الأصولية [والاستغلال المطلق هو الأمر اليومي ، ولقد كانت السخرة والتعذيب من وسائل الإرهاب منذ الفراعنة وحتى العثمـانيين وكانت تتدرج على كل المستويات ابتداء من الحاكم خلال الباشا والعمـدة حتـى الغفـير النظامي ، تلك جميعاً كانت طفيليات بشرية قديمة أزمنت في كيان المجتمع المصري][١١] .

وها هي صورة من صور الاستغلال نسوقها كمثال لما كان يتعرض له الفـلاح المصري وهو الشريحة الأعرض والأهم من شرائح المجتمع – تحت نير ظلم الإقطـاع– يقف الفلاح أمام جابي الضرائب [الذي أتاه لتسجيل ضريبة الحصاد عندما أخذت الحيـة نصف الحبوب وابتلع فرس البحر البقية ؟! الفئران كثيرة في الحقـول والجـراد قـادم ، الماشية تأكل وعصافير الدوري تجلب الكارثة للفلاح . والبقية التي هي على البيدر علـى وشك النفاذ لسقوطها بأيدي اللصوص . إن قيمة الماشية المأجورة (؟) مفقودة كما أن زوج الثيران قد مات أثناء الدراس والحراثة ، ثم يهبط الكاتب إلى شاطئ النهر وهو على أهبـة تسجيل ضريبة الحصاد. الحجاب يحملون الدفوف والنوبيون (الشرطة) يحملون قضبـان النخل ويقولون : سلم الحبوب مع أنه لا وجود لأى شئ منها . يضرب الفلاح فـي كـل أنحاء جسمه ويوثق ويرمى في بئر ، ويغطس ، ويوضع رأسة إلى تحت وتكون زوجتـه قد أوثقت بحضوره ، بينما أولاده في القيود . أما جيرانه فيتخلون عنه ويولون هرباً][١٢] ، هذه الصورة المليئة بالمأساوية البالغة القسوة ليست القاعدة العامة ولو كانت كذلـك لمـا أمكن للمجتمع القائم على قوانين البيئة الفيضية أن يدوم أو يستمر .فـإذا [تجـاوز ظلـم أصحاب السلطة حداً معيناً فليس للفلاح أي باعث أو حافز على الاستمرار في شغله، فإما

أن يهرب أو يثور][13]، والثورة تتحكم فيها عزلة الوادي الجغرافية ووقوعه بين أشد الصحراوات جفافاً كما أن الهرب يتحكم فيه أيضاً خصوبة الأرض وارتباط الفلاح بها ولذا ظل الهرب دائماً حلاً مرفوضاً لا يجبر الفلاح على اللجوء إليه إلا [فرط الطغيان والظلم كما حدث أيام المماليك ومحمد على حين يسجل المؤرخون هرب الفلاح المصري إلى الشام][14] ذات التربة الخصبة التي من الممكن أن يجد فيها الفلاح المصري بديلاً وقتياً يفرغ فيه عشقه للأرض وارتباطه بها .

وفي ظل هذه البيئة الاجتماعية فرض نوع مريض من الانتخاب الاجتماعي [يعتبر انتخاباً عكسياً لا يكون فيه للعناصر الأبية أو المتمسكة بحقوقها أو كرامتها نجاح اجتماعي مرموق ، بل الأرجح أن تضاد وتباد ، بينما تقرة العناصر الرخوة أو السلسلة المنقادة أو الهلاميات الأخلاقية ولهذا فإن الصفات والمزايا الأخلاقية التي يجدر بالبيئة الفيضية أن تعلمها – وعلمتها بالفعل حيناً – لم تلبث أن انحرفت تحت البطش والطغيان ... فالنظام والقانون أصبحا جبناً واستكانة ووشاية أو سلبية ، وروح التعاون التي تربط السكان ... تحولت إلى المحسوبية والمحاباة كما انقلبت إلى الأخذ بالثأر وأما المزاج الانطلاقي (Extrovert) ... فتدهور إلى تزلف ورياء وسعي لدى السلطان وكذلك إلى روح السخرية المريرة المشهورة][15] . إن المؤرخين العرب قد أسهبوا في سرد هذه الخصائص فعلى سبيل المثال يروي النويري في نهاية الأرب في فنون الأدب [.... قال العقل : أنا لاحق بالشام . فقالت الفتنة : وأنا معك ، وقال الخصب : أنا لاحق بمصر . فقال الذل : وأنا معك][16] .وقال النويري أيضاً [حكى عن الحجاج أنه سأل " أيوب بن القرية " عن طبائع أهل البلاد فقال: أهل الحجاز أسرع الناس إلى فتنة وأعجزهم منها ، رجالها حفاة ، ونساؤها كساة عراة ، وأهل اليمن أهل سمع وطاعة ولزوم الجماعة ، وأهل عمان عرب استنبطوا ، وأهل البحرين نبط استعربوا ، وأهل فارس أهل بأس شديد وعز عتيد ، وأهل العراق أبحث الناس عن صغيرة وأضيعهم لكبيرة ، وأهل مصر عبيد لمن غلب ، أكيس الناس صغاراً وأجهلهم كباراً][17] . وكذلك ذكر المقريزي في خططه أن من بين الصفات التي تغلب على أخلاق المصريين الجُبن والدعة وسرعة الخوف والنميمة والسعي لدى السلطان ، وأن لهم خبرة بالكيد والمكر وفيهم بالفطرة قوة علية وتلطف حتى صاروا مضرب المثل فيه بين الأمم .... الخ [18] .

لقد كان نابليون يكرر دائماً أنه لو كانت كل جيوشه من المصريين لملك العالم [يعني أنهم يفعلون ما يؤمرون، وقد مكن كل هذا بدوره لمزيد من الإسراف في الطغيان على كل المستويات دون رادع][19] وقد يكون في وصف المصري بالسلبية والانكسار والخضوع ظلم وإجحاف لهذه الشخصية ، فلكل شعب أسلوبه الخاص في المقاومة ودائماً كان هدف المصري المحافظة على ذاته وكيانه وروحانيته ، ولذلك – والشواهد من التاريخ كثيرة – يلجأ إلى القوة والعنف متى كان قادراً على ذلك ، ويلجأ إلى المقاومة السلبية عندما لا يقدر على المقاومة المسلحة متخذاً من عزلته أسلوباً يعبر به – بطريقته الخاصة – عن تمرده وعن رأيه في حكامه والسخرية منهم .. فيصنع بذلك نوعاً من المقاومة قد تكون أشد وطأة على الطغاة المسرفين في طغيانهم من المقاومة المسلحة . ويذكر التاريخ أن المصريين استخدموا هذين النوعين من الأساليب – القوة وأسلوب السخرية ففي عهد بعض [الأسر الفرعونية ثار عمال الجبانات الملكية العاملين بطيبة الغربية ، وفي حكم رمسيس الثالث أضرب العمال عدة مرات وخرجوا من قراهم واعتصموا بالمعابد واتجهوا إلى معبد الرمسيون وكان مركز الإدارة، واضطرت السلطة إلى التسليم بمطالبهم، وبلغ من جرأة بعض العمال أن قالوا للوزير عندما دعا أحدهم ليحمل متاع الفرعون: دع الوزير نفسه يحمل متاع الفرعون ويحمل خشب الأرز أيضاً إذا شاء][20]. وثورات المصريين ضد المحتلين من فرس ويونان ورومان وغيرهم معروفة في التاريخ ، وفي مصر الإسلامية [شارك المصريون في الثورة ضد بعض الولاة وخاصة عندما كان يمسهم الأمر][21].(*). ومن الأسلحة التي لجأ إليها المصري لمقاومة زيادة الطغيان – الداخلي أو الخارجي – زيادة النسل والذي أدى بدوره إلى كثافة سكانية ساعدت على زيادة الطغيان ولم تساعد الفلاح على الخروج من محنته التي حاول التغلب عليها بالممارسة البيولوجية لتكون متنفساً ومخدراً له ولكنها أدت إلى نتيجة عكسية بأن أعانت على زيادة قهره وقد نقل د . جمال حمدان عن ... أميل لودفيج في كتابه - The Nile life history of a River أن هذه الكثافة السكانية في مجتمع وادي النيل كان لا يمكن إلا أن تخلق [قوماً إما اجتماعيين للغاية أو غير اجتماعيين على الإطلاق . وقد قرر النيل الاحتمال الأول][22]. وظاهرة الجماعية في العمل هي [ظاهرة مصرية واضحة في كل رقائق الحضارة على تتاليها لأنها نابعة من ظروف الحياة وواقعيتها

فالعمل في القرية عمل جماعي والعمل في الغيط والحقل مشاركة بين الرجـل وزوجتـه وأولاده ، وأعمال الري والسيطرة على الفيضان لن تتم إلا من خلال تنظيم جماعي][٢٣] .

وهذه الجماعية في العمل كانت بلا شك نتاجاً للثروة الطبيعية فمصر كمـا يقـول الإمام السيوطي في حسن المحاضرة [بلد معافاة من الفتن لا يريدها أحد بسوء إلا جزءه الله][٢٤] . وعن كعب قال : [لولا رغبتي في بيت المقدس ما سكنت إلا مصر . قيـل : ولم ؟ قال : لأنها بلد معافاة من الفتن ، ومن أرادها بسوء كبه الله على وجهـه][٢٥] . إن استتباب النظام وهدوء الحياة واستقرارها هو المناخ الطبيعي لاسـتثمار مـوارد البيئـة الطبيعية واستثمار أمثل للطاقة البشرية ، ومن هنا تنازل المصري عـن بعـض حقوقـه الفردية من أجل المجتمع وهذه الروح الجماعية والهادئة كانت عاملاً مهماً مـن عوامـل ترسيخ ظاهرة الانتظار في الوجدان المصري .. حيث تنظيم العمل الجمـاعي والـروح الجماعية في مواجهة الأخطار ، أو حتى القيام بعمل ما بصورة جماعية يتطلب شيئاً مـن التروي لتجنب الاندفاع – الذي هو سمة من سمات النزعة الفردية – مرتبط بالانتظار .

من خلال ما سبق يمكن التأكيد على أن قوانين البيئة الفيضية – وما ينتج عنها من علاقات وسلوكيات إنسانية– في حد ذاتها لم تدع إلى السلبية والخضوع والانكسار وإنمـا نتج هذا عن انحرافة بشرية في نظام المجتمع تحت وطأة الطغيان الداخلي والخارجي.

والإنسان المصري منذ فجر التاريخ كان دائماً منتظراً ، وقد كان للجغرافيا سـواء على مستوى الموقع أو الموضع دور بارز في ذلك . إن خيرات مصر الزراعية الناتجـة عن موضعها المتفرد واستراتيجية موقعها الجغرافي المتحكم في أهم طريق للملاحة بيـن الشرق والغرب جعلها مطمعاً استعمارياً على مدار تاريخها بداية من الهكسـوس وحتـى العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ بل وإلى يومنا هذا، فكثرة النكبات التي أصابت مصر وتوالى المستعمرين على أرضها واحداً تلو الآخر جعل المصري يرقد – نتيجة لإحساس فطـرى قدري – خلف الكلمة القديمة " مصر كنانة الله في أرضه ، من أرادها بسوء قصـم اللـه ظهره" ، هذه العبارة التي طالما رددها شعراء مصر وكتابها كما رددوا الكلمة الدارجـة " مصر المحروسة " [٢٦]!!. إنّ مقولة عمر بن العاص الشهيرة عن مصر تؤكـد مراحـل دورة الانتظار التي لا تنتهي فهي –مصر– [لؤلؤة بيضاء "التحاريق" فـإذا هـي عنـبرة سوداء " الفيضان " فإذا هي زمردة خضراء "زراعة الشتاء" فـإذا هـي ديباجـة قشـاء

"الحصاد"][٢٧] . انتظر المصري الفيضان . وكان أمله أن يكون فيضاناً سلطانياً ، وكثيراً ما تحقق هذا الأمل وعمّ الرخاء ، وكثيراً ما أتت الرياح بما لا تشتهي السفن وغرق في مجاعات بشعة لعل أخطرها تلك المسماة [بالشدة المستنصرية والتي استمرت بضع سنين في أخريات الدولة الفاطمية][٢٨]، والتي كادت أن تقضي قضاء مبرماً على سكان مصر . ولو طبقنا مقولة أبن خلدون [فالهالكون في المجاعات إنما قتلهم الشبع المعتاد السابق لا الجوع الحادث اللاحق] [٢٩] لعرفنا مدى الرخاء الذي كان يعيش فيه المصري ولذلك فهو لم يتحمل المجاعات المفاجئة ، ولعل ذلك يفسر ما رواه المقريزى [إن مصر أسرع الأرض خراباً] [٣٠] . وقولة المقدسي [هذا الاقليم – يقصد مصر – إذا أقبل فلا تسأل عن خصبه وإذا أجدب فنعوذ بالله من قحطه][٣١] . لقد أثرت الجغرافيا – موقعاً وموضعاً – في التكوين النفسي والعقلي للإنسان المصري كما أشار البحث .

وهناك عوامل أخرى أسهمت أيضاً وأثرت في التكوين الداخلي للشخصية . المصرية ومن تلك العوامل المناخ – وهو مرتبط بشكل أو بآخر بالجغرافيا – فطبيعة الإنسان تختلف من موطن لموطن آخر نظراً لاختلاف طبيعة المناخ . ويفسر أبن خلدون في مقدمته في علم الاجتماع طباع أهل مصر فيقول في المقدمة الرابعة " أثر الهواء في أخلاق البشر " : [كانت حصتهم من توابع الحرارة في الفرح والخفة موجودة أكثر من بلاد التلول والجبال الباردة وقد نجد يسيراً من ذلك في أهل البلاد الجزيرية من الإقليم الثالث لتوفر الحرارة فيها وفي هوائها لأنها عريقة في الجنوب عن الأرياف والتلول و اعتبر ذلك بأهل مصر فإنها مثل عرض البلاد الجزيرية أو قريباً منها . كيف بلغ الفرح عليهم والخفة والغفلة عن العواقب حتى أنهم لا يدخرون أقوات سنتهم ولا شهرهم وعامة مأكلهم من أسواقهم][٣٢] . ومما لا شك فيه أن أثر المناخ قوى جداً على الإنسان [فالجفاف والرطوبة والرياح والضوء والحرارة، بل وكهرباء الجو تستطيع أن تعدل من صفات الكائن الحي تعديلاً دائماً أو مؤقتاً سواء كان هذا الكائن حيواناً أو نباتاً .... إنّ البيئة – بلاشك – تركت أثرها القوي في تكوين الإنسان خلقاً وتفنناً][٣٣] .إنّ من آثار سهولة السطح على تكوين الشخصية المصرية أنها [جعلت الروح المصرية تتسم بالبساطة والوضوح وألفة الرتابة ولا شك أن لهذه القيم آيات تجلت في حضارتها وفنونها] [٣٤].

يصف المقريزى في خططه مناخ مصر بقوله : [مصر متوسطة الدنيا، سلمت من حر الإقليم الأول والثاني ، ومن برد الإقليم السادس والسابع، ووقعت في الإقليم الثـــالث ، فطاب هواؤها وضعف حرها، وخف بردها ، وسلم أهلها من مشاتي الأهواز ، ومصايف عمان ، وصواعق تهامة، ودماميل الجزيرة ، أو جرب اليمن ، وطواعين الشام ، وحمــى خيبر] (٣٥) .

إن مناخ مصر المعتدل قد غرس في أعماق النفس المصريــــة اعتــدال النفــس ، واستقامة الفكر وهدوء الطبع ، وجعلها بعيدة عن أي حدة أو انحراف في المــزاج . هــذا الهدوء وهذا الاعتدال والبعد عن الحدة والانحراف والتطرف مرتبط بشكل أو بآخر بإيمان هذه النفس بالانتظار.

وتتضح ظاهرة الانتظار في سلوك المصري وطريقة تفكيره ، وتظهــر واضحــة جلية في حياته اليومية ، فهو إذا ضحك قال : " اللهم اجعله خيراً " !! وكأنه ينتظر دومـــاً شيئاً قادماً قد يكون شراً !! . إنه إنسان بحكم الطبيعة دائم التوقع والـــترقب والانتظـــار ، فالناظر إلى الطبيعة على مستوى الجغرافية – موقعاً وموضعاً ومناخاً – يجد أن الإنســـان المصري يعيش دورة من الانتظار والترقب لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد .. وهذا مـــا تجسده بوضوح عملية الزراعة وما يتبعها من بذر وسقى ورعاية وحصـــاد ، وهـــذا مـــا سوف يقف أمامه البحث .

الإنسان المصري والزراعة

لقد أثرت الزراعة في تكوين النفسية المصريـــة ، فعلّمـــت المصـــري الصـــبر و[النضج المشغول على مهل من البذر والسقي وانتظار الثمرة ، تعلمت مصر من الزراعة الرسم والتلوين . وتعلمت مصر من الزراعة الحرية لأن الزراعة معناها الفـــائض الـــذي يجرر الإنسان من معدته ليتفرغ لأعمال أخرى . فهي مرحلة بعد الصيد الذي يغطي يوماً واحداً فحسب](٣٦) . زرع الإنسان المصري فمر بتجربة هـــي فـــي حقيقتهـــا دورة مـــن الانتظار ، [بذر وسقى .. ثم جنى المحصول فحقق الوفرة.. وتعلم من هذا الكثير: عرف أن الجزاء على قدر الكفاح والعمل لا الكسل ، وتعلم من الزراعة التركيز. إنّ التجذير في عالم النبات .ي ثبات الجذر وتمكينه لنفسه في مكانه فيستوي على سوقه ويعجب الـــزراع

إشارة لمحتها النفس المصرية إلى ضرورة الثبات والتركيز][٣٧]. والصبر والتركيز والثبات مرتبطون بالانتظار ، لقد أثرت تجربة الزراعة بجميع مراحلها في أخلاق الإنسان المصري وفي تكوينه النفسي ، فغدا النبات [أستاذ النفس المصرية . رأت مصر النبات متجدداً أبداً فألهمها فكرة الاستمرار ، لماذا لا تتجدد النفس المصرية هي الأخرى ؟ وانغراس في طبع مصر استمراء العمل في اتصال ووصال . رأت مصر النبات لا يرد أذى..تجرحه فيداوي جرحه وينمو .. تقطعه فينمو من جديد وكأنه غفر الإساءة فتعلمت السماحة والطيبة والوداعة والاستعلاء على المحنة ، لتحيا ، .... قد تشقي مصر وقد تمرض ولكن لا تموت] [٣٨] . ولعل ذلك يفسر ميل الإنسان المصري إلى الوداعة والهدوء والتروي وعدم انحراف المزاج ، فالتكوين النفسي للإنسان المصري نتاج لعوامل عدة : الطبيعة وما يترتب عليها ، وعملية الزراعة الفن المصري الأول ، و الموروث العقائدي المبكر... فالمصري شخصية [ولوع بالولادة والتوليد ، شخصية فيها نزوع إلى الملابسة والسلاسة في همس يبلغ بالخفوت قوة التوثيق. ..شخصية فيها ثراء البساطة وزهد الغنى وجلال التواضع من عدل العهد بالوفرة والكثرة .. وسكينة من مسالمة وهدوء] [٣٩] . وإذ عرف الإنسان المصري الزراعة عرف الاخضرار والازدهار . وعرفت مصر[الحيوية والنبض و القلق الخصب والانتظار الموعود والصبر الواثق...من نشأة النبت من البذرة الصغيرة بمراحل نموها في رفق وهوادة ، فأثر هذا الأسلوب . في فهم الحياة ورعاية إدراكه لها ، وأمرّى ذلك الأسلوب البساطة .. والاكتمال .. والعمق .. عرفت النضارة والغضارة والغندرة .. عرفت التفتح والعطاء .. عرفت العمق كالجذور الضاربة في الأرض ، والارتفاع كالجذوع الصاعدة في السماء .. عرفت الأعماق والأشواق][٤٠]..[*].

لقد علمت الزارعة النفس المصرية انتظار الراحة بعد التعب .. ففي كل يوم وفي كل موسم انتظار ، الراحة بعد عناء يوم مكدود وعمل مجهد وشاق ، وانتظار الحصاد بعد موسم مليئ بالعمل الجاد. ثم تبدأ دورة أخرى من الانتظار وهكذا .... الخ . علمت الزراعة المصري -بالمراقبة بدءاً من الحبة ونهاية بالثمرة - أن [الحياة الخصبة خط صاعد وصامد .. عميق وموجب .. نشيط ومتفاعل .. حي ودعوب .. مترابط وأصيل .. آخذ ومعطاء .. ودود وولود . عامل بنفسه ومتحد مع الكل في إيقاع متناسق متكامل وبديع][٤١] .

كل ذلك كان نتاجاً لعملية الزراعة التي تتم في [صمت مستقر وقرير من إحساس كبير بالرضا والمقابل في النهاية بقدر العمل محسوباً وعادلاً ، بل كريماً مجزياً ومجـــزلاً كسنابل القمح أو عيدان القصب] (٤٢). وبطبيعة الحال فإن عملية الزراعة هذه لا تتم بشكل فردي ولذلك كان لابد من التعاون وتكاتف الأيدي حتى تتم عملية الزرع والري والحصاد على أكمل وجه –كما أشرنا من قبل أثناء الحديث عن أثر الموضـــع والموقـــع – وهـــذا التعاون يتطلب المزيد من الأعداد البشرية ، فالزراعة بشكل أو بآخر أسهمت فـــي زيـــادة عدد السكان والمثل الشعبي المصري يقول (البركة في كتر الأيادي) و (البركـــــة فـــي العزوة واللمة)ولذا فالعقلية المصرية عقلية تميل – بفطرتهـــا – إلـــى التكـــامل لا إلـــى التصارع فأمام مصر [الأعداء والأصدقاء أسرة وهي وحدها الأم والأب . ولعل هذا ســـر افتقاد أدب الدراما عندنا .. لم تتفوق القصة عندنا كأوربا على الرغـــم مـــن أننـــا نحـــب الحكايات لأن طبيعة تفكيرنا التكامل لا التصارع الذي هو أساس الدراما](٤٣) . كذلك لـــم يعرف أدبنا الملاحم لأن الملحمة [مجلي بطولات يبرزها الصراع الثنائي ولكـــن مصـــر حين تتصارع تفئ إلى الوحدة. فحروب الشمال والجنوب انتهت بوحدة الوادي ولبس مينـــا تاج الوجهين] (٤٤). وإيمان العقل المصري بالتكامل ناتج –ولاشك– عن إيمانه بالانتظـــار والتروي قبل حسم أي أمر من الأمور سواء على المستوى الفردي أو الجمـــاعي . وقـــد يكون في ذلك رد على الذين يصفون المصري بالســـلبية والاستســـلام والخضـــوع .. إن ظاهرة الوحدة والتكامل المتأصلة في وجدان المصري كان من نتائجها إنهاء الصراع مـــع أوزيريس وست بتحكيم القضاء ونصب ميزان العدل وهذا [الإدراك العميق للأمور هـــو في صميمه بطولة فكرية . التكامل والوحدة سمة من سمات الشخصية المصريـــــة .ذلـــك التكامل الذي تفتقده الشخصية الأوربية ولهذا تهوى التقسيم والتصنيـــف حتـــى عصـــور تاريخها وحركاتها الفنية تتراوح من النقيض إلى النقيض كالواقعية والسريالية] (٤٥)، مثلاً .

والزراعة هي ثروة مصر الرئيسية بيد أنها ليست الوحيدة ، فقـــد كـــانت هنـــاك مصادر أخرى للثروة كالتجارة والصناعة وبعض المعادن ، لكنها كانت محدودة بالقيـــاس إلى الثروة الزراعية . وكان لغلبة الثروة الزراعية على غيرها من الثروات آثار عدة فـــي تكوين الشخصية المصرية ، فبخلاف ما تأثر به المصري نتيجة لعملية الزراعة نفســـها ، نجد أن الزراعة حددت علاقة المصري بالأرض وملكيته لها ، وعلاقة المصري بحكامـــه

أيضاً وقد مرت علاقات الملكية بمراحل عدة تطورت فيها نظم الملكية من ملكية جماعية في بادئ الأمر باعتبار أن الأرض مشاع بين الجميع ، ثم سيطرة الحكم المركزي للدولة باعتبار أن كل الأرض ملك للفرعون أو السلطان - باعتباره ممثل للدولة- ثم تطورت في العصر البطلمي حيث كان هناك نظام الضياع وإقطاعات الجنود والخاصة ، ثم تغير هذا النظام في العصر الإسلامي ومرت الملكية بمراحل أخرى ، ثم تغيرت هذه النظم من خلال نظام الإقطاع في الدولة العثمانية وأسرة محمد على ، ثم تغير ذلك بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ . واللافت للنظر أن النظام الإقطاعي المصري يختلف عن الإقطاع الأوربي [فالإقطاع الأوربي كان يتوارث في أسرة صاحب الإقطاع وفق تقاليد وراثية معروفة ، أما في الشرق - وبالطبع في مصر - فلم يكن من حق صاحب الإقطاع أن يورث إقطاعه ، وكذلك كان السكان في الغرب يقطعون مع الأرض بعكس النظام في الشرق][٤٦].

وذلك نتاج طبيعي للروح الفردية والمزاج الفردي في الشخصية الأوربية ، وللروح الجماعية وهدوء الطبع في الشخصية المصرية. وقد فرضت الزراعة أيضاً على المصري (نظام ضريبي معين) ، ولعل قصة الفلاح التي أشار البحث إليها في بداية هذا الفصل - مع جابي الضرائب وطريقة الجباية القاسية تعكس لنا ما كان يتعرض له المصري من ظلم وسخرة ، فقد كانت الضرائب - وإن اختلفت أشكالها وأسماؤها - محط سخط عامة الناس مما دفع المصري للتعبير عن سخطه بأسلوب يميل إلى السخرية والدعابة .... الخ ، فإذا كانت الزراعة وما نتج عنها من ثراء ووفرة كان واحداً [من الأسباب التي حببت المصري في الاستقرار وحددت علاقته بحكامه في الداخل وبغيره من الشعوب في الخارج][٤٧] .

فأن أسلوب جمع الضرائب وما [اقترن به من نظم معقدة أثر في بروز روح السخرية في الشخصية المصرية][٤٨] . إضافة إلى ما أحدثته النظم الضريبية مع كثرتها وتنوعها من ترسيخ لظاهرة الانتظار في رحم الفكر المصري ، حيث كان الفلاح المصري في انتظار موعد سداد الضريبة أو في حالة ترقب لما قد يستجد من ضرائب ، أو في حالة قلق ناتج عن تفكيره في كيفية سدادها ولا سيما في المواسم التي يقل فيها عطاء الأرض بحيث لا يكفي قوت يومه . لم يكن الموقع أو الموضع وحدهما المؤثرين في تكوين شخصية الإنسان المصري وكذلك لم تكن عملية الزراعة وحدها هي المؤثرة في إيمان

العقل المصري بالانتظار والترقب والقلق ، ولكن ثمة عوامل أخرى تتداخل مع العوامل السابقة في نسيج واحد يتشكل من خلاله العقل المصري كالحضارة والعقيدة بحيث لا يمكننا فصل أي عامل منها عن الآخر ، ولذا جدير بالبحث أن يقف وقفة متأنية عند الحضارة الفرعونية وعقائد الإنسان المصري القديم ومدى تأثيرها في التكوين العقلي والوجداني للشخصية المصرية والتي كان الانتظار سمه من سمات هذا التكوين .

(ب) الحضارة

إذا كانت الطبيعة قد أسهمت بشكل أو بآخر في إيمان العقل المصري بالانتظـار ، وإذا كانت عملية الزراعة وما يتبعها من عمليات البذر والسقي ورعاية النبتة إلي أن يتـم الحصاد هي التجسيد العملي لفكرة الانتظار ، فإن الحضارة التي صنعها المصري القديـم منذ فجر التاريخ ، وما آمن به هذا الإنسان من معتقدات أثـرت فـي أسـلوب حياتـه ، وانعكست في رسمه وتلوينه .. كان لها أكبر الأثر في ترسيخ فكرة الانتظار ، فقـد كـان للحضارة الزراعية على جانبي الوادي أكبر الأثر في تكوين معتقدات الإنسان المصـري القديم .

إيمان المصري القديم بالبعث والخلود

لقد سيطرت فكرة الحياة بعد الموت على فكر الإنسان المصري القديم .. وفـي واقع الأمر [لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت في نفسه فكرة الحيـاة بعد الموت المكانة العظيمة التي احتلتها في نفس الشعب المصري القديم](٤٩) . وكان مـن نتائج ذلك أن ترك لنا المصريون القدماء عدداً هائلا من المقابر والمعابد والأهرامات التي لا يمكن حصرها، بينما [لا نجد إلا قليلا من المنازل التي كان يعيش فيها القوم ، بـل إن العواصم الكبرى كمنف وطيبة ، قد اختفت ولم تترك من بعدها أثراً ، ولعل السـبب فـي ذلك أن الأولى – المقابر – أبدية ، وأن الثانية وقتية] (٥٠) . ولقد أسهمت مقومات عدة في تغذية الاعتقاد بالبعث والخلود بعد الموت عند المصري القديم ، أولى هـذه المقومـات : الاعتقاد الديني ، فقد ربط المصري حياته كلها بالظواهر الكونية المحيطة بـه كالشـمس مثلاً، فكان الشرق بالنسبة لهم هو الحياة التي يعيشونها ، وكان الغـرب – حيـث تغيـب الشمس – هو عالمهم الآخر يدفنون فيه موتاهم ، ويشيدون فيه معابدهم ، ويقيمـون فيـه شعائرهم ، فكانوا يضعون رأس الميت في اتجاه الغرب . حيث تغـرب الشـمس وتبـدأ دورتها في العالم السفلي الذي تخيلوه، وحتى بعض المقابر والمعابد التي بنيت في الشرق نجد كتابتها تتحدث عن الغرب الجميل . وكان المصريون يضعون بعض القرابيـن مـع

موتاهم وبالقرب من أفواههم، ومن حولهم بعض الأدوات التي تدل على حرفة المتوفى[٥١]... إيماناً واعتقاداً بعودة الميت إلى الحياة .. وهذا الاعتقاد كان يعضده كثيراً ويغذيه (تلك الحقيقة المعروفة عن تربة مصر ومناخها وهي إنها تحفظ الجسم الإنساني بعد الموت من البلى إلى درجة لا تتوافر في أي بقعة أخرى من بقاع العالم)[٥٢]. وكان النيل عاملاً مهماً من عوامل إيمان الإنسان المصري بالبعث والخلود فكان انتظام النيل وفيضانه الذي يحيي الحقول سبباً في غرس الشعور بالثقة في النفس ، وتكرار عملية الفيضان وما يتبعها من زراعة رسخ في نفس المصري أنه باستطاعته الانتصار على الموت وأن يحيا حياة أبدية .إن دورات الفيضان والزراعة التي تتابع إلى ما لا نهاية جعلت المصري يؤمن بأن ذلك لا يحدث تلقائياً ولكن لا بد من قوة تدفع الفيضان وتدفع النبات من الحب المدفون في التربة ويحي الحقول الجافة .. إنه الرب الإله " أوزير " فهو رب الخصب والزرع والنماء، وهو أيضاً رب البعث والآخرة و(جعلوا مملكته تحت الأرض ، وامتد تقديسهم له في طول البلاد وعرضها ، وأحاطوه بأساطير وتخيلات)[٥٣].

لقد فكر المصري كثيراً في تلك الحياة المتجددة التي لا يمكن أن تموت موتاً نهائياً ..فإذا أمكن أن يحيا " أوزير " – النيل – ويحيا النبات كله بعد موتهما [فإنه في مقدور الإنسان أيضاً أن يعود إلى الحياة بعد موته ، وكان بقاء أجسام الموتى بصورة تسترعي النظر في أرض مصر الجافة مما ساعد على تثبيت هذه العقيدة التي ظلت مسيطرة، إلى أن انتقلت منهم إلى الدين المسيحي][٥٤] . وكذلك كانت الشمس عنصراً هاماً ألهم المصري القديم عقيدة البعث والخلود بعد الموت، فلقد رأى المصري القديم الشمس وهي تغرب يومياً من الغرب ، وتعود إلى الشروق من الشرق ، إضافة إلى رؤيتهم الخاصة لشمس مصر ذات التأثير الخاص في نمط حياتهم بسبب وضوحها في سماء مصر الصحو، وبسبب الوفاق والانسجام بين مواسم حرارتها وبين مظاهر الطبيعة الأخرى وعلى رأسها النيل ، وأثر ذلك في بذر المحاصيل وجنيها ، فضلاً عن ارتباط شروقها بيقظة الكائنات بعد النوم ، وبالحركة بعد الخمول ، والرؤية بعد انعدامها، فلم يردوا ذلك إلى عملية آلية لا روح فيها ولا هدف منها ، وإنما ردوه إلى إله قادر هو " رع " رب الشمس الذي ينفع الأحياء في الدنيا ، ثم رأوا أن هذا الإله القادر على تسخير الشمس لمنفعتهم الدنيوية قادر على أن يوجهها لنفعهم في حياتهم الأخروية ، بعد أن تتجه أرواحهم

إلى الأفق الغربي حيث توجد مدافنهم ، وتخيلوا أيضاً لهذا الرب الإله الكثير من الأساطير، فله مثلاً مركبان ، مركب يعبر بها سماء الأحياء في النهار ومركب يعبر بها سماء الموتى في الليل ودعوا الأولى (منعجت) أو(منعجة) والثانية (مسكتة) وله في هذه الأخيرة مسار معلوم تحدثت عنه كتب الموتى في كل ساعة من ساعات الليل الإثنتي عشرة (٥٥). هذا عن العالم المحيط بهم ! ! فماذا عن تصورهم لمقومات الإنسان نفسه ؟ !

افترض القدماء المصريون أن للإنسان مقومات عدة طبيعية ومكتسبة أهمها سبعة وهي: الجسم المادي (خت) ، والقلب المدرك (آب) ، والطاقة الفاعلة أو النفس الفاعلة (كا)، والاسم المعنوي (رن)، والظل الملازم (شرت)، والروح الخالدة التي تسري في الظاهر والباطن (با)، والنورانية الشفافة (آخ) وتشتد صلته بالأخيرتين منها بعد وفاته إذا كان صالحا ، واعتقدوا أنه لا بقاء للمرء في أخراه إلا باجتماع كل هذه المقومات ، وأنه لا سعادة في جملتها دون مساعدة خارجية ولهذا تلمسوا سبيل الاهتمام بكل منها على حدة إضافة إلى الاهتمام بها كلها كوحدة واحدة ، فالجسد ينبغي أن يُصان ويحنط ، والقلب يحفظ ويرتجي، والنفس الفاعلة تتلي التراتيل وتقدم القرابين لصاحبها ، والروح تنتقل في عوالم الأرض والسماء ما دامت مؤمنة، والنورانية تكتسب بصالح الأعمال، والاسم يخلد عن طريق ترديده في الدعوات، وتكراره في نقوش المقابر ، واقترانه بالسمعة الطيبة (*).

إن إيمان المصري القديم بخلود الروح ، إنما هو ناتج عن وازع ديني هذا الوازع هو[المسيطر الأول عليه في كل حين ، فما يولده الدين من مخاوف هي شغله الشاغل ، وما يوحي به من آمال هي ناصحه الدائم ، وما أوجده من أعياد هي تقويمه السنوي ، وشعائره- برمتها - هي المربية له والدافعة له على تنمية الفنون والآداب والعلوم](٥٦) .

على أن الدين لم يكن يمس حياة الإنسان المصري في جميع جوانبها فحسب، بل إن حياته وفكره ودينه امتزجت عنده بعضها ببعض امتزاجاً لا انفصام فيه مكونة كتلة واحدة تتداخل بعضها في بعض مؤلفة من المؤثرات الخارجية والقوى الإنسانية الباطنة. ومن هنا نجد أن الإنسان المصري كان يعمل قدر جهده واستطاعته لا من أجل حياته الدنيوية فقط وإنما من أجل حياته الأخرى ، ومن هنا أخذ يدرك أن بعض السلوك ممدوح وبعضه مذموم وأن كل إنسان يعامل بحسب ذلك ، فالحياة في الآخرة - تمنح - للمسالم (الذي يحمل السلام) ويحيق الموت بالمجرم (الذي يحمل الجريمة) فالمسالم هو [الذي يفعل

ما هو محبوب ، والمجرم هو الذي يفعل ما هو مكروه . وهاتان العبارتان هما حكمان اجتماعيان يحددان ما هو ممدوح (محبوب) وما هو مذموم (مكروه) في هذين التعبيرين نجد أقدم برهان عرف على مقدرة الإنسان على التمييز بين الخلق الحسن والخلق السيئ][٥٧]. إما تخلد الروح وتكتسب النورانية الخالدة ، وإما يحيق الموت بهذه الروح فلا تحيا ولا تذكر .. ثواب وعقاب نتيجة السلوك الإنساني .. من هنا ترسخت ظاهرة الانتظار في فكر المصري القديم .فالموت عنده لم يكن هو النهاية ، وإنما كان هو نقطة التمام ، ولعل ذلك هو الذي جعل القدماء المصريين لا يغمضون عين الميت ، وجعلوا تابوت المصري تلفه السكينة والسلام، فغطاء التابوت منقوش عليه (نوت) آلهة السماء تنشر ذراعيها كجناحين وكأنها دعاء بالرحمة للميت في رحلة الصعود من الإسار إلى الرحاب العليا (*). الموت في الرؤية الدينية المصرية رقي [بالانتقال من حياة الجسد إلى حياة الروح .. وقد تكشف القلب المصري هذه الرؤية قبل الأديان ، فأنكر الموت واستعلى على حين تحداه بالخلود أعمالاً باقية وذكراً عالياً وتاريخاً مسطوراً][٥٨] . إن في قصة أوزوريس وست تجسيد حقيقي لحب المصري للحياة وتجاهله للموت وتحديه بالارتفاع فوقه وبسرعة . فكما حوكم أوزير بعد موته وكما قام من بين الموتى ، وكما أحيت الآلهة عظامه (*). فلابد أن تستطيع هذه الآلهة إحياء الموتى أجساداً مرة أخرى عظيمهم ووضيعهم من أجل الحساب والعرض على المحاكمة. وكما ورد في متون الأهرام ومتون التوابيت من خطابات سجلت للميت على سبيل المثال أن الآلهة نوت [تعطيك رأسك وتجمع لك أعضاؤك وتضع قلبك في جسدك][٥٩]. وحينها تبدأ الروح أو الـ (كا) مهمة جديدة وتتلبس الجسد مرة أخرى وساعتها [يجب أن تتحد الروح مع الجسد من جديد، وأن تجد باب القبر مفتوحاً][٦٠] . وفي خطوات متلاحقة بعد عودة الروح إلى الجسد تناديه الآلهة: قم ، قف ، فيتجسد مرة أخرى في صورة شاب حتى ولو كان في سن الشيب عند موته ، فسوف يبعث في صورة [شاب عصري على نحو ما كان من قبل][٦١] . وإنه سوف تتجدد قواه عائداً إلى عنفوانه ثم تبدأ بعد ذلك المحاكمة . ومن ثم فلا نجد غرابة في أن كلمة الموت [لم تذكر قط في متون الأهرام إلا في صيغة النفي أو مستعملة للعدو، فنرى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفى حي يرزق .... وإذا لم يكن بد من الإشارة إلى حقيقة الموت المرة فإنه يسمى (النزول إلى البحر) أو ربط حبال السفينة في

المرساة .. أو كان يفضل في مثل هذه الحالة ذكر كلمة الحياة منفية (نيس حياً) (٦٢). ومرد ذلك إلى أن " أوزوريس" والحياة – وبخاصة في الفيضان – والتربة والنبات كانوا جميعاً نفساً واحدة ويبدو أن ذلك نتيجة للاتجاه المصري إلى التفكير بالصور الواقعية، وهذا الإله في التفكير المصري القديم كان من غير شك عنصر الحياة الذي لا يفنى أبداً أينما كان ، وكثيراً ما نجد صوراً تظهر " أوزوريس " في حالة الموت محتفظاً بالقوة التناسلية، حتى الأسطورة نجده قد وضع نطفته في إيزيس وهو ميت، فحياة الأرض التي [تموت ثم تحيا ، والتي تتصل أحياناً بالمياه التي تمنحها الحياة وأحياناً بالتربة الخصبة والتي تظهر في النبات نفسه كل أولئك وأوزوريس شئ واحد](٦٣) .

وعلى الرغم من اقتناع المصري القديم بوجود الحياة الأخروية – والتي كان يستعد لها سلوكاً وعملاً– بيد أنه كان في حالة خوف وقلق من تلك الحياة كلما تأمل في أخطار عالم تلك الحياة الآخرة التي لم يعرفها ولم يسبق له أن جربها يستوي في ذلك عامة الناس وفرعون الإله.. فقد كان يعترض هذا القادم الملكي مخاوف احتمال [عدوان الآلهة عليه أينما ولى وجهه وهو ينظر في عرض البحر الشرقي ، حيث كانت تزدحم بمخيلته آلاف الأخطار والمعارضات التي يكون من شأنها تكدير صفو تلك الصورة الجميلة التي كان يتخيلها في نعيم الحياة الأخروية](٦٤) . إن إيمان العقل المصري بالآخرة جعله يؤمن كل الإيمان بانتظار هذه الحياة التي سوف يحياها بعد محاسبته ، لقد كان كل همه في حياته الدنيوية هو الاستعداد لحياته الخالدة التي سوف يحياها في الآخرة .. واختلفت طريقة الاستعداد لهذه الحياة المجهولة .. فمنهم من كان يركز على الوازع الخلقي فيسير سيرة طيبة بين الناس ولا يقترف إثماً ولا يخون ولا يغدر، فالنعيم في الآخرة في جميع صوره يتوقف على ما للإنسان من الصفات الخلقية في الحياة الدنيا ، ويعد هذا خطوة كبيرة في تطور العقل البشري بل [تعد من الخطوات الخطيرة ، ولابد أن يكون الشعور القوي بالوازع الخلقي هو الذي جعل الفرعون نفسه المقدس المعتبر فوق كل قانون أرضي ، معرضاً للحضور أمام ذلك القاضي السماوي، ومكلفا بأن يتزود لذلك بالزاد الخلقي] (٦٥) . فكان المتوفى يدون كل مآثره على أبواب قبره أملاً في أن تنفعه في تلك الحياة التي ينتظرها. وعالم الآخرة ــ كما يدلنا عليه كتاب الموتى –هو مكان تحف به [الأخطار والمحن التي لا عداد لها ، وأن معظم تلك الأخطار مادية ، ولو أنها كانت في بعض

الأحيان تمس عتاد المتوفى العقلي ، وكان السلاح الذي يستعمله للنجاة من تلك الأخطار ، وأضمن الوسائل التي يمكن الحصول عليها لحماية المتوفى ، هو تمكين المتوفى من بعض القوى السحرية بتزويده في العادة برقية خاصة تتلى عند اللحظة الحرجة][٦٦] . وكان المصري يعتبر التعاويذ ذات أثر فعّال لاشك فيه في حماية المتوفى أو تزويده في الحياة الآخرة بما يلزمه من نعيم . وكان من جراء ثقة الناس العمياء بالتعاويذ أن صار في يد الكهنة فرصة لا حد لها للكسب، وقد ازداد خصب خيالهم تفنناً وابتكاراً في إنتاج التعاويذ الجديدة وكانت تباع للسذج من الناس الذي كان عددهم يزداد ، وقد ساعدت هذه الطريقة في ازدياد مخاوف الناس من أخطار الحياة الآخرة ، كما ساعدت على نشر الاعتقاد في كفاية مثل هذه الوسائل لدرء هذه الأخطار [*]. ومن هنا ترسخ في العقل المصري – منذ القدم – فكرة الاحتياج إلى وساطة بينه وبين العالم الآخر تطورت إلى ما نراه في يومنا هذا من التوسل بالأولية والأضرحة .... الخ. والوساطة مرتبطة بالانتظار من غير شك. وقد أحاطت بالعالم الآخر أساطير نسجها خيال الإنسان المصري القديم ، وكل هذه الأساطير قائمة على فكرة الانتظار والتوسل إلى الآلهة عن طريق التعاويذ ، فمثلاً كانت هناك تعاويذ لعذاب القبر المتمثل في عدم أخذ رأس المتوفى منه في القبر ، وأخرى تمنع أن يأكل الرجل المتوفى برازه ، وتعويذتان لضمان عدم تحلل جسم المتوفى في العالم السفلي ..... الخ ، ومن الأساطير التي نسجت حول عالم الآخرة أن المتوفى عندما يموت تعترض طريقه النيران ، وكان لا بد له من الهلاك إذا لم تكن لديه رقيه ليخرج بها من النار خلف الإله العظيم، هذه الرقية عبارة عن طريقين مرسومين بصور ملونة على التابوت يمكن للمتوفى أن يسلكهما طريق بري وآخر مائي – وبينهما بحيرة من النار، وكان مع هذه الصور دليل سحري يسمى (كتاب الطريقين) وكان يسجل فوق التابوت.

على أنه كان يخشى بالرغم من كل الإرشادات أن يتحول المتوفى – لسوء حظه- إلى مكان إعدام الآلهة ، ولكنه كان ينجو بتعويذة أعدت خصيصاً لذلك تسمى تعويذة عدم الدخول في مكان إعدام الآلهة[**].

إنّ هذا التخوف والتشكك إزاء الحياة الآخرة والرحلة إليها وما يلقاه المتوفى فيها من توقعات لم تكن في حسبانه زادت من ايمان العقل المصري بالانتظار .

تصور المصري للحساب في الآخرة وعلاقته بالانتظار :

اعتقد المصري القديم أنه مهما كانت حياته نقية وصالحة ، فلابد أن يجتاز امتحان المحاكمة الخلقية للحصول على السعادة المنشودة في الحياة الآخرة ، ويفوز بالنعيم المقيم فيها ، وكان هذا الشعور [بالمسئولية الخلقية فيما بعد الموت من العوامل القوية في حياة الشعب المصري القديم (٦٧).

على أن هذا لم يكن صحيحاً كليةً فهناك عاملان قويان أسهما في العمل على هدم تلك المسئولية وهما:

١- استمرار اعتقاد عامة الشعب في كفاية العوامل المادية ، مثل إقامة القبور وإعدادها إعداداً يضمن السعادة للمتوفى في حياته الأخرى .

٢- ازدياد الاعتماد على نفع قوة السحر في عالم الآخرة (*) .

ولذلك كان المصري يعمل عملاً دءوباً- مادياً ومعنوياً - وبلا كلل من أجل ضمان ... المحاكمة في الآخرة كل على حسب تصوره الشخصي ودرجة فهمه ومستواه ... عند جمهور المفكرين المصريين - آنئذ [يرون أن المسئولية الخلقية لكل إنسان بصفة قاطعة بإدراكه (فهمه الشخصي)] (٦٨) .

ولاشك أن ذلك قد غذى وعمق فكرة الانتظار حتى صارت ظاهرة واضحة في التفكير المصري سواء على المستوى المادي أو المعنوي . ويكفينا دليلاً على ذلك -بخلاف ما سبق - مشهد المحاكمة نفسه الذي كان يتخيله الإنسان المصري ، هذه المحاكمة تمثل كيفية تصور المصري القديم للحساب في الآخرة ، فكانت المحاكمة تبدأ بدخول المتوفى قاعة الصدق أو الحق(معات) وفيها يتطهر من كل الذنوب التي اقترفها موجهاً نظره إلى وجه الإله قائلاً [سلام عليك أيها الإله العظيم رب الصدق، لقد أتيت إليك يا إلهي وجيء بي إلى هنا حتى أرى جمالك . ... أعرف اسمك، وأعرف أسماء الاثنين والأربعين إلها الذين معك في قاعة الصدق هذه، وهم الذين يعيشون على الخاطئين ويلتهمون دماءهم في ذلك اليوم الذي تمتحن فيه

الأخلاق أمام أوزير](٦٩) . وقد كان المصري القديم يتخيل الإله العظيم " أوزير " ويجلس اثنان وأربعون إلهاً يمثلون أقاليم مصر من حوله - ولعل هذا التخيل يدل على أنه لا منجاة لأحد في أقاليم مصر كلها من الحساب ..حيث إن كل إله يمثل إقليماً إدارياً من أقاليم مصر فكل متوفى سيلاقي قاضياً على الأقل من بين هؤلاء -يعلمون علم اليقين كل شيء عن أخلاق المتوفى وسيرته الذاتية، وبعد أن يجتاز المتوفى العديد من العقبات منها الصراط ، وباب النار، والمحيط الكبير يقف في مواجهة المحكمة مخاطباً الآلهة بكل أدوات النفي والإنكار لإنكار الخطايا ويسمى هذا الجزء من المحاكمة بالاعتراف . وبعد مواجهة المتوفى بما فعله يصدر الحكم عن طريق أوزوريس ومن خلفه نفتيس وإيزيس حاملاً معه ميزان العدل وبعد موازنة الأعمال والتي كانت تعرف بموازين "معات" أو الصدق ، ثم ينطق بالحكم تسعة من الإلهة المميزين والذين عرفوا بتاسوع عين شمس يرأسهم إله الشمس(*) . فمن خفت [موازينه ألقيت روحه في الجحيم ، وكان غذاؤه وشرابه القاذورات، وتسلطت على روحه الثعابين والعقارب، فتلدغه وتعنفه حيث ذهب، وهكذا يستمر في العذاب الأليم إلى أن يلحقه الفناء] (٧٠).

أما من يخرج بريئاً في الحساب فيذهب على الفور إلى (دوات) مقر المنعم عليهم وهناك سيجد شجرتين عظيمتين إحداهما شجرة الحياة ، أما أهم معالم (دوات) على الإطلاق فهو بيت الإله المعمور أو(قصر السماء) وحول البيت يعيش الأبرياء سعداء في النعيم المقيم رافلين في أثواب الرغد والسعادة (*) ألا يرتبط هذا التصور لمشهد المحاكمة وما يحيط به من مخاطر ، وعملية محاكمة المتوفى -في حد ذاتها- وما يتبعها من عرض على الآلهة الاثنين والأربعين وعلى رأسهم "أوزير" الإله الأعظم ثم دفاع المحكوم عليه، ثم إصدار الحكم في النهاية وتقرير المصير، ألا يرتبط كل ذلك بإيمان الفكر المصري بالانتظار؟! ألا يقوم هذا التصور برمته لمشهد المحاكمة من بدايته لنهايته على الانتظار؟! وهنا يجب أن يقف البحث وقفة -حان موعدها الآن - أمام الظاهرة في الفكرين الغربي والعربي ولاسيما بعد أن تعرض البحث بشيء من الإفاضة إلى عقائد المصري القديم ، ومدى تأثير هذه العقائد في بلورة وترسيخ فكرة الانتظار في عقل ووجدان الإنسان المصري لتصبح ظاهرة ذات ملامح خاصة تميزها عن الانتظار الأوربي فثمة اختلاف واضح بين الظاهرتين من حيث عوامل وجود الظاهرة ودلالتها فكراً ووجداناً .

ظاهرة الانتظار في الفكر الأوربي وفي الفكر المصري :

من خلال ما تعرض له البحث في الصفحات السابقة نجد أن ظاهرة الانتظار في الفكر المصري لها جذورها الطبيعية والحضارية والعقائدية التي أسبغت عليهــا ملامــح خاصة، ولعل أهم ما يميز الحضارة المصرية القديمة أنها قامت على امتزاج واضح بيــن الفكر والروح انعكس ذلك في جميع فنونها كالتصوير والنحت والأدب شعره ونثره..لقــد نشــأت التراجيديا في الأدب الغربي ولم تنشأ في الأدب المصري ولعل [مقدمة نيتشه عن مولد التراجيديا تعلل هذه الظاهرة.. فقد تساءل نيتشه .. لماذا ولد بطل إحــدى الكائنــات الأسطورية ؟ ولماذا يعيش ؟ ثم خرج من حيرته بقوله : إنه كان يجب (ألا يولد) ! هــذه العبارة مفتاح الفكر الأوروبي ، إنها رد على الموت . على حين إن مصــر لــم تعــترف بالموت أصلاً . إذن ليس هناك مأساة][٧١] . فالتراجيديا عند الفنان المصري تتمثل في ذبح الثور وتقديمه قرباناً للآلهة ، ثم قال حكيمهم : [عملك الطيب أحسن عنــد الآلهــة مــن القربان] [٧٢] . الفكر الأوروبي يقول ، إن الأفضل ألا تكــون هنــاك حيــاة ، و الفكــر المصري يقول الحياة سرمدية ولا موت..فالموت عند المصري هو نقطة التمام لا نقطــة النهاية ، حتى أسطورة " أوزوريس " و صراعه مع "ست" و التي كان مــن الممكــن أن تشكل تراجيديا عظيمة نقلها خيال المصريين إلى ساحة المحكمة أو إلى ميــدان الصــراع –إن صح التعبير– فنلاحظ أن كل الأحداث ما هي إلا محاكمــة أو جهــاد فــي محاولــة مستميتة من " إيزيس " لتجميع أشلاء " أوزوريس " . و في أهرامات المصرييــن عنايــة فائقة بصالة [تجديد الحياة ، حتى الشيخوخة يرفضونها . و في متحف أمنحتب بســقاره رسم لزوسر (الشيخ) بعد أن علت سنه، وهو يجرى عرياناً لتجديد نشاطه][٧٣] . حتى في التصوير نجد الفنان المصري في تصويره ولوع بسن الأزهار و التفتح، فالمرأة مثلاً فــي الصور المصرية كاملة الأنوثة ، فتاة في ربيع العمر ، أو شابة في الثلاثين ، وهذا نتيجــة لحب الفنان للحياة من كثرة ما وفرته مصر له من خير وفير ، حتى فيما بعد في مصــر القبطية لم تظهر التراجيديا لأن القبطية المصرية تختلف عن المسيحية الأوروبية .

فبينما ركزت الثانية على آلام الصلب، ركزت الأولى على الأم بحس بعيــد مــن إيزيس و هاتور. لقد تعامل المصريون القدماء –أقدم حضارة زراعية عرفهــا الإنســان– مع الزمن من خلال الزراعة فقسموا السنة والشهور والأيام، وحــددوا الفصــول وأيــام

الزرع و الحصاد و الري بل إنهم تعاملوا مع مياه النهر العظيم من خلال هذه النظم الزراعية ، و المصري القديم عرف البعث والثواب و العقاب في الآخرة. إنه ينتظر الآخرة][٧٤] . وإضافة إلى هذا البعد الزراعي والعقائدي القديم، جاءت المسيحية و من بعدها الإسلام، فأسهما إسهاماً كلياً في ارتباط الانتظار عند المصري بالآخرة. حتى في [عصور الانغلاق و الاستعمار ، ينتظر العربي الخلاص ، ينتظر المنقذ من القهر والظلم ، وانتظار دائم و مستمر أصبح جزءاً من العقل العربي] [٧٥] . و بالطبع كان لمصر فضل السبق في تجذير الظاهرة لأسباب كثيرة ، منها العقيدة والزراعة و الحضارة و كثرة المحن و المستعمرين الذين مروا بها ، أما الخضارة الغربيه المعاصرة فهي تعانى من الفراغ الروحي ، و قد أشار إلى هذا الخواء الروحي [الكثير من العلماء مثل " اشبنجلر" في كتابه "تدهور الغرب" و "استفتشر " في كتابه " فلسفة الحضارة " و "كولن ولسن" في كتابه "سقوط الحضارة" و يرى استفتشر أن العالم في حاجة إلى نظرية كونية تُبنى على الفلسفة والأخلاق ، بعد أن أفلست الفلسفة وأفلست الأخلاق] [٧٦] .وهذا الفراغ الروحي كان عاملاً أساسياً في انهيار الحضارة الغربية ، و يقف وراء هذا الخواء الروحي رصيد ضخم من [الابتعاد عن القيم الدينية في العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة ومحاكم التفتيش وصكوك الغفران والحكم بالحق الإلهي ، امتداداً إلى عصر النهضة و سيطرة العقل الذي أصبح ضد الكنيسة ، ثم وصولاً إلى تحرر العقل الغربي من كل القيم الدينية ممثلاً في الفلسفات التي تنكر الدين وترفع شعار الإلحاد و تُعلى من شأن الإنسان الفرد في دعوة السوبرمانية ..ولعل في صيحة نيتشه " لقد حل الإنسان الأعلى محل الله..الإله قد مات تتويجاً كاملاً لظاهرة الفراغ الروحي] [٧٧] . بينما نجد العقل المصري منذ أن عرف الإنسان البعث و الخلود و مروراً بدعوة إخناتون للتوحيد ، ثم المسيحية ، ثم الإسلام وحتى وقتنا الحاضر يسير وفق منهج ديني واضح يعلى من شأن الآخرة و يعمل قدر جهده من أجلها ، فالدنيا فانية ولا يبقى للإنسان سوى عمله الصالح ، الذي هو ذخره وذخيرته بعد البعث مع إيمان كامل بضآلة الإنسان مهما بلغ إلى جانب الله المتفرد بالعظمة والجلال . إنها حضارة قائمة على التجريد ، على الفكر و الروح معاً . إنّ مظاهر الانتظار في الأدب الأوربي تختلف كلية عن الانتظار في الأدب العربي عامة والمصري خاصة ، فبينما نجد – على سبيل المثال – " بيكت " في مسرحية " في انتظار

جودو " ، والتي تقوم كلها – كما هو واضح من عنوانها – على الانتظار الذي يجسد صورة الحضارة الغربية المفلسة روحياً، نجد الانتظار في أعمال الكتاب المصريين يختلف وهذا ما سوف يشير إليه البحث في حينه، فإن كان الكتاب المصريون قد تأثروا بالمسرح الأوربي من ناحية البناء الدرامي للنص المسرحي غير أنهم لم يتأثروا كلية بالظواهر الفكرية في المسرح الأوربي بما فيها ظاهرة الانتظار ، ذلك لأن الموروث الثقافي والأخلاقي والعقائدي يختلف بين الاثنين كبعد المشرق عن المغرب . إن تيارات الفكر الغربي وظواهره قد تعددت واختلفت في العصر الواحد ، أما تيارات الفكر المصري وظواهره فتكاد تكون واحدة على مر العصور فلم يطرأ عليها إلا نوع من التطوير الحتمي نتيجة للتفاعل الحضاري والتطور الديني ، فالحس الديني يكاد يكون واحداً سواء عند إخناتون أو سانت أنطونيوس أو ابن الفارض . في حين نجد التنوع والاختلاف بيناً في بلاد الإغريق حيث إسبرطة تختلف عن طيبة وأثينا حضارياً وعقائدياً ، حتى في القرن التاسع عشر نجد أن أشكال الحياة السياسية والاجتماعية في العالم الغربي قد تنوعت تنوعاً شديداً ، من الديموقراطية التقليدية في الولايات المتحدة إلى الملكية التقليدية في بروسيا(٧٨). فجوهر الحضارة الغربية تكوّن من مباعث إيمانية ثلاثة [أولها إيمان بالعالم الطبيعي ، بأنه العالم الحقيقي الذي يجب أن نصرف إليه أذهاننا ونصب فيه جهودنا ، وثانيها إيمان بالإنسان بأنه أهم كائن في هذا العالم الطبيعي ، بل هو تاجه وغايته ، وثالثها إيمان بالعقل بأنه ميزة الإنسان ومصدر تفوقه وتفرده ، وهو الأداة التي بها يتوصل إلى الحقيقة ويكون ذخيرته العلمية التي تؤلف لب حضارته وعنوان مجده ، وقد فعل هذا الجوهر فعله في صنع تقدم الغرب. ورسم صور الحياة في المجتمعات الغربية] (٧٩) .

فالثقافة الحديثة في المجتمع الغربي تكونت فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر نتيجة اعتقاد المتعلمين رجالاً ونساء وكثير من غير المتعلمين في معتقدات خاصة عن أنفسهم وعن العالم وعما يستحق العمل في هذه الدنيا وما يمكن أداؤه فيها وهي معتقدات [لم يتمسك بها أسلافهم في العصور الوسطي . كانوا يعيشون في عالم بدا لهم جديداً ما دامت أفكارهم عنه جديدة ، وإن لم تكن بطبيعة الحال جديدة كل الجدة ... وقد حوّر " التنوير " الذي حدث العقيدة المسيحية التقليدية تحويراً أساسياً ، وأصبح كثير مما يعتقد فيه الناس لا يتفق وبعض النواحي الهامة في هذه العقيدة (٨٠) . فالفكر المصري

قوامه الثبات والفكر الأوربي قوامه التغير الذي قد يصل في بعض الأحيان من النقيض إلى النقيض في شتي مجالات الحياة وهذا مرتبط بالخواء الروحي المتأصل في الحضارة الغربية وعلى الرغم من أن الحضارة الغربية الحديثة لم تنشأ من فراغ ولم تنطلق من عدم، بل انبعثت من تراث حضاري تعاونت في تكوينه شعوب عدة سبقتها في مضمار الحضارة بيد أننا يمكن ملاحظة أن لهذه الحضارة الآن مجريين رئيسيين الأول منهما قد تنوع تنوعاً كثيراً في العالم الغربي هما الديموقراطية التقليدية والشيوعية ولكن هذين المجريين رغم تباين نظمهما السياسية والاقتصادية ، وتصادم قوتهما ودولهما فهما من حيث الواقع الحضاري فرعان لمجرى واحد ، ومظهران مختلفان لحضارة واحدة يعبران عن تناقضات أصيلة في داخلها [٨١] .

إن ظهور نظريات جديدة في الفكر الأوربي الحديث كان لها أكبر الأثر في عالم الفكر الأوربي يعكس لنا صورة الفكر الأوربي – الذي هو نتاج لحضارة المتناقضات كنظرية داروين في علم الحياة ، ونظرية ماركس في الاقتصاد والاجتماع ، ونظرية فرويد في علم النفس ، ونظرية اينشتاين في علم الطبيعة وهى نظريات مختلفة الميادين ومع ذلك فقد ارتبطت ببعضها في [مركب ثقافي واحد يقوم على أساس مشترك][٨٢]. إن نظرية داروين في التطور أقامت فلسفة تقوم على الدينامية والصيرورة ، فتغيرت نظرة الإنسان إلى حقيقة العالم وحكمها الإيمان بضرورة التغير والتحول وعدم الثبات الجامد ، ومعنى ذلك أن الإرادة اصبح لها الأولوية على التفكير الذهني ، وأخذت عملية التفكير معنى جديداً وهو اتخاذ إجراءات عملية تحقق شيئاً في دنيا الواقع . ونظرية ماركس – الاقتصادية الاجتماعية نظرت إلى التاريخ على أنه حركة جدلية يقع فيها الصراع بين ضدين حتى يتولد منهما وضع جديد لا يلبث أن يصارع ضده حتى يتولد وضع جديد آخر وهكذا ، وكان لها أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى أن التغير يتم باستثارة دوافعه من الداخل لا بفرضه من الخارج، أما نظرية فرويد فقد غيرت وجهات النظر إلى انحراف السلوك عن العرف المألوف ، وحثت على الغوص في أعماق النفس الإنسانية ، وجاءت نظرية النسبية لتطرح فكرة نسبية القيم ونسبية الثقافات [٨٣]. وكلها نتاج لحضارة خاوية روحياً . ولذا فإن الانتظار في مسرحية في انتظار جودو هو انتظار [الله الذي لا يأتي أبداً تعبيراً عن الفراغ الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة][٨٤] ملقد كتب " بيكت " مسرحيته متأثراً

بالفكر الوجودي عند سارتر، وكامي ، وسيمون دى بوفوار وأعمالهم جميعاً -على تباينها- يجمعها منطلق واحد هو إدراك عبث الحياة ومسايرة الوضع الإنساني، فالإنسان في محنته قد لجأ إلى الفلسفة التي تجعل من محنته محورها. . حتى إن الناقد المسرحي" إريك بنتلي " يقول [إنها مسرحية تتضمن خلاصة الفكر الوجودي ، لقد كان يمكن أن يكتبها سارتر] (٨٥) ، فلا عجب إذن أن نرى في مسرحية بيكت الأحداث كلها تدور في طريق مقفر ليس فيه سوى شجرة واحدة جرداء . .فنواجه منذ بداية النص فكرة الإجداب التي ترادف – عند معظم الكتاب وكتاب المسرح بوجه خاص في أوربا – فكرة عقم الحياة وعذاب الإنسان في منفاه على الأرض . . . وبطلا المسرحية اثنان من المشردين هما (استراجوان، وفلادمير) وهما مرتبطان ببعضهما ارتباطاً دام زمناً طويلاً وأنهما يفكران في الانفصال عن بعضهما ، ولكنهما لا يستطيعان فكل منهما أسير الآخر بحتمية الاجتماع البشري الذي يتوق الإنسان إلى الخلاص منه ولكنه لا يستطيع منه فكاكاً، وكلاهما يعاني من آلام جسدية مبرحة يلتقيان عصر كل يوم لينتظرا (جودو) وهو شخص ما في يده تخليصهما مما يعانيان من صنوف الشقاء والألم .

- استراجوان : يجب أن يأتي إلى هنا.
- فلاديمير : إنه يقول إنه سوف يأتي على وجه اليقين .
- استراجوان : وإذا لم يأت ؟
- فلاديمير : سوف نحضر إلى هنا في الغد .
- استراجوان : ثم بعد غد .
- فلاديمير : ربما.
- استراجوان : وهكذا باستمرار .
- فلاديمير : المسألة هي . .
- استراجوان : متى يأتي . . .
- فلاديمير : أنت قاس .
- استراجوان : لقد جئنا هنا بالأمس . (٨٦)

وفي خلال انتظارهما المستمر نجد أن مشكلتهما الرئيسية التي تواجههما هي كيف يقضيان الوقت ؟ كيف يعيشان إلى أن يحين وقت الخلاص ؟ يقترح استراجوان – كعادته

- أن ينفصلا كحل ، ثم يعدلان عن ذلك ، ثم يقترح الانتحار كحـــل ثـان، ولكنهمـــا لا يستطيعان، ولا يبقى أمامها سوى انتظار " جودو " الذي لا يأتي يحاولان عمل أي شــــيء ولكنهما يفشلان حتى يدركان سخف ما يفعلان . . إلى أن يلتقيا بشخصين يطلبان المساعدة فيحاولان مساعدتهما فيفشلان في ذلك إنه [سقوط رمزي عجز الإنسان فيه أن يمد يـــده بالمعونة للإنسان وبرزت الحاجة إلى عون خارجي][87] .

وأمام هذا الفشل الذريع لم يبق أمامها سوى الانتظار .

فلاديمير : دعنا ننتظر حتى نعرف بالضبط كيف نتصرف .

استراجوان : ومن ناحية أخرى قد يكون من الأفضل أن ننتهز الفرصة .

فلاديمير : إنني شغوف بسماع ما سوف يقدمه لنا من نصح وعندئذ أما أن نقبلـــه أو نرفضه [88].

وهكذا ينتظران ، ثم يفكران في الانتحار من جديد ، ويعجزان عنه إلى أن تنتهـــي المسرحية بطلب فلاديمير من استراجوان أن يشد سرواله الذي تهدل .

فلاديمير : سوف نشنق أنفسنا غداً (فترة صمت) إلا لو جاء جودو ...

استراجوان : وإذا جاء ؟

فلاديمير : سوف ينقذنا .

استراجوان : حسناً ، هل نمضي ؟ .

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : ماذا ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : هل تريد مني أن أخلع سروالي ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : (يتحقق من أن سرواله هابط) صحيح . (يرفع سرواله – صمت)

فلاديمير : حسناً ، هل نمضي ؟ ؛

استراجوان : نعم هيا بنا نمضي . [لا يتحركان] [٨٩] .

إنّ شد السروال إشارة واضحة إلى مواصلة الحياة – رغم عبثيتهــا – ومواصلــة انتظار " جودو" الذي لا يأتي . ولعل في هذه الإشارة السريعة لمســرحية " فــي انتظــار جودو" والتي هي تجسيد لظاهرة الانتظار في الفكر الأوربي – باعتبارها مسرحية قائمــة منذ بدايتها وحتى نهايتها على الانتظار. يتضح الفرق بين انتظارنا وانتظار الغــرب . ولا يخفى على الناظر تأثر الكتاب الغربيين بالمسيحية والتي تتضمن كثيراً من أصول الفكــر الوجودي فحياة الإنسان في المسيحية لا جدوى منها في حد ذاتها إلا باعتبارها كفّارة عــن الخطيئة وانتظاراً للخلاص.. وتقوم العقيدة المسيحية على أساس أن السيد المسيح بتضحيته قد خلص الإنسان من الخطيئة الأولى -خطيئة آدم- وفتح أمامه طريق العودة إلى الجنــة. وعلى الإنسان أن يعيش حياته على الأرض حاملاً صليبه الصغير ، أو قسطه من العذاب ليكون جديراً بهذا الخلاص . إن الانتظار الأوربي (الغربي) انتظار عقيم لأنه في انتظار الله الذي لا يأتي – في منظورهم – وهذا مرتبط بظاهرة الفراغ الروحي فــي الحضــارة الغربية– دللت مسرحية في انتظار جودو على ذلك . ولسوف تزداد الرؤية وضوحا عندما يتعرض البحث إلى تأثير المسيحية ثم الإسلام في إيمان العقل المصري بالانتظار ، حيــث يبدو الاختلاف بين الظاهرتين – الانتظار الأوربي والانتظار المصري – أكثر وضوحــاً وجلاءً .

الفكر والفن في مصر وظاهرة الانتظار :

كثير من النصوص المصرية القديمة التي وردت على لسان المفكرين ، وكذلــك الكثير من القطع الأدبية يتضح من خلالها مدى سيطرة فكــرة الانتظــار علــى عقــول أصحابها وفي الأساطير المصرية القديمة نجد صدى فكرة الانتظار كجزء من تكوين العقل المصري واضحاً جلياً . وتعد المسرحية المنفية – والتي يحتفظ بها متحــف لنــدن – أول بحث فلسفي ، وأول مسرحية في آداب الدنيا وقد كتبت قبل الدراما اليونانية بنحــو ثلاثــة آلاف سنة كتبت عام ٣٤٠٠ ق . م ، وهي محاولة لتفسير أصــل الأشــياء . والفــارق

الجوهري بين الدراما الإغريقية والدراما المصرية أن الأولى قد تدرجت في التكوين حتى بلغت مرحلة النضوج ، أما الثانية فقد وجدت كاملة ناضجة لم يعرقل سير الأحداث فيها فرق المغنين كما في الدراما الإغريقية ، ويورخ البعض ، بل ويؤكدون أن بداية التفكير الأخلاقي يرجع تاريخها إلى عهد المسرحية المنفية (*) .وهناك حوار من أقدم الحوارات التي وصلتنا لأحد الحكماء عبارة عن حوار بين إنسان يائس سئم الحياة وبين روحه، يصف فيه الحالة العقلية والتجارب الباطنة لنفس معذبة تتألم مما حاق بها من الظلم وسوءالطالع ويعد هذا الموضوع [أقدم قطعة أدبية تناول موضوعها الخبرة الروحية، وتعد أقدم مقال يمثل لنا صورة مما ورد في سفر نبي الله "أيوب " عليه السلام وقد كتب المقال طبعاً قبل أن تظهر التجربة المماثلة لمثل هذا الشعور في شعر مماثل بين العبرانيين بنحو ألف وخمسمائة سنة] (٩٠) . وهناك نصائح الحكيم " ابوار " الذي يتطلع إلى المستقبل متوقعاً إعادة البلاد إلى سيرتها الأولى، فهو يرى الحاكم الأمثل الذي يتوق إلى قدومه بعد أن عانت البلاد من الظلم، وهذا الملك المثالي الذي قد حكم مصر في يوم من الأيام باسم إله الشمس ، والذي يرى الحكيم " ابوار " في سلطته المقدسة العصر الذهبي للبلاد ، فيوازن بينه – الحاكم الأمثل – وبين الحكم الغاشم الذي ترزح البلاد تحت حكمه في عصره ، فيقول عنه [فهو يطفئ لهيب (الحريق الاجتماعي) ويقال عنه إنه راعي كل الناس ، ولا يحمل في قلبه شما . وحينما تكون قطعانه قليلة العدد فإنه يصرف يومه في جمع بعضها إلى بعض وقلوبها محمومة (من الحزن) . ليته عرف أخلاقها في الجيل الأول ، فعندئذ كان في مقدوره أن يضرب الشر وكان في قدرته أن يمد ذراعه ضده (يعني الشر) وكان في مقدوره أن يقضي على بذرتهم هناك وعلى وراثتهم .... فأين هو اليوم ؟ هل هو بطريق المصادفة نائم ؟ ... انظر إن بأسه لا يرى ..] (٩١). إنّ سؤال هذا الحكيم أين هو اليوم ؟ ، هل هو بطريق المصادفة نائم ؟ يدل على أن عنصر الأمل في ظهور الملك الصالح كان في نظره أقرب ما يكون .. إنه الانتظار الموعود .

وها هو الحكيم " نفرروهو " يخاطب الفرعون الظالم قائلاً : [سأريك البلاد وقد صارت مغزوة تتألم ، وإن منطقة عين شمس لن تصير بعد مكان ولادة كل إله] (٩٢) .

ثم يمضي الحكيم في وصف القحط الذي وقعت فيه البلاد ، وينادي بالكلمات التالية الهامة معلناً قدوم الملك الذي سيخلص مصر مما حاق بها [سيأتي ملك من الجنوب اسمه

"أميني" وهو ابن امرأة نوبية الأصل ، وقد ولد في الوجه القبلي ، وسيتسلم التاج الأبيض ، ويلبس التاج الأحمر ، فيوحد بذلك التاج المزدوج ، سينشر السلام في الأرضين (يعني مصر) . على الوجه الذي يحبه أهلها ...... وسيفرح به أهل زمانه ، وسيجعل ابن الإنسان(*). اسمه باقياً أبد الآبدين ... أما الذين تآمروا على الشر ودبروا الفتنة فقد أطبقوا أفواههم خوفاً منه ، والآسيويون سيقتلون بسيفه ، واللوميون سيحرقون بلهيبه ، والثوار سيستسلمون لنصائحه ، والعصاة سيخضعون لبطشه وسيخضع المتمردون للصل الذي على جبينه] (٩٣) إنه انتظار للقدوم الفعلي للملك المخلص ، الذي كان مجيئه هو الأمل الذي ينشده الحكيم " إيوار " وهو الملك الذي ذكره الحكيم " نفرروهو " بالاسم [ورسم كتابة الاسم (أميني) الذي استعمله نفرروهو هو اختصار مشهور للاسم الكامل (امنمحات) وواضح أنه المؤسس العظيم للأسرة الثانية عشرة والمصلح الذي أعاد توطيد سلطان مصر في العهد الإقطاعي حوالي سنة ٢٠٠٠ ق. م] (٩٤) . ومن الحكم التي تؤكد إيمان العقل المصري بالانتظار حكم " أمينوبي " ووصاياه لابنه يقول مخاطباً ابنه :

[إن البشر فهم من طين وقش " يعني اللبن المصنوع من الطين مخلوطاً بالتبن " والله هو بانيهم . فهو يهدم ويبني ثانية كل يوم .

فيخفض ألفاً كما يشاء

وألفاً يجعلهم مشرفين

ما داموا في الحياة الدنيا ،

وإنه لسعيد من يصل إلى الغرب (يعني الدار الآخرة) .

وهو ناج في يد الله](٩٥) .

وإن عدم ثبات أحوال الإنسان ، وتوقفها على مشيئة الله تعالى ، قد حدا (بأمينوبي) إلى تحذير ابنه من الاعتزاز بالثروة الزائلة : [لا تدعن قلبك يجري وراء الثروة

ولا تجهدن نفسك في طلب المزيد

عندما تكون قد حصلت (بالفعل) على حاجتك

وإذا جاءت إليك الثروة عن طريق السرقة

فإنها لا تمكث عندك زمن الليل ،

فحينما ينبلج الصباح فإنها لم تكن في بيتك بعد

لأنها تكون قد صنعت لنفسها أجنحة مثل الأوز وصعدت إلى السماء .

أعبد (آتوم) إله الشمس عندما يشرق

وقل امنحني سلامة وصحة ،

وسيمنحك ما تحتاجه مدى الحياة وتأمن من الخوف] (٩٦) .

ولا يخفى علينا ما في هذه الحكم من فكر قائم - كما هو واضح - على الانتظار، الناتج عن إيمان قوى بالدين والأخلاق . ولا تخفى على الناظر في نصوص الأخلاق والنصوص الأدبية في مصر القديمة قصة الفلاح الفصيح - وهي قصة مجهولة المؤلف - تعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار ، وتقع في ثلاثمائة وأربعين سطراً ، وتتكون من تسع شكاوى ، تشير كلها إلى إهمال الموظفين لواجباتهم، واضطراب وضعف الملكية وتفشي الغش والخداع ، وانحراف القضاء وارتشائه ، وهذه الشكاوى قطعة أدبية رائعة ، تعبر إلى حد كبير عن نضوج الوعي السياسي ، وأوضحت بجلاء وبساطة أهم حقوق الإنسان ، وربطت بين السلطة والمسئولية ، بل واشترطت ضمنياً بقاء الحاكم في كرسيه بمدى تنفيذه لالتزاماته تجاه رعيته ، وتتلخص هذه القصة في أن الفلاح الثائر (خون أنوب) كان في طريقة من قريته (حقل الملح) بالفيوم ، بتجارة متواضعة إلى سوق المدينة للمقايضة ، وكانت الحالة تحتم عليه المرور من طريق به منزل رجل يدعى (تحوتي ناخت) وهو موظف صغير من موظفي (رنزي) " مدير البيت العظيم لفرعون " وعندما رأى تحوتي ناخت حمير ذلك الفلاح تقترب منه ، دبر حيلة لاغتصابها بما عليها ، فأرسل على الفور أحد الخدم إلى منزله فجاء بصندوق ملئ بنسيج الكتان، فأخرج النسيج ونشره على الطريق العامة حتى غطاها كلها من حافة حقله المزروع قمحاً والواقع على الجانب الأعلى من الطريق إلى ماء الترعة الذي يقع في الجانب المنخفض منها، وكان ذلك الفلاح البريء -كما تقول القصة - يتقدم في سيره على الطريق العامة لكل الناس ، والتي شغلت ،

فأصبح بين خيارين إما أن يسير في الماء وهذا مستحيل ، وإما أن يسير في الجهة العليا محاذياً حافة حقل القمح ، وفي أثناء السير التقم أحد الحمير بضع سيقان من جذور القمح ، وهنا قبض تحوتي على الفلاح وعلى حميره ، ولما طالب الفلاح بحقه ضربه وجلده ، ولم يعبأ تحوتي بصياح الفلاح واحتجاجاته ، وقضى الفلاح المسكين أربعة أيام يرجوه فيها إرجاع الحمير بدون جدوى ، وطوال هذه المدة كان الفلاح يتألم لبعده عن أسرته التي أشرفت على الموت من الجوع فصمم على رفع شكواه إلى مدير البيت العظيم نفسه والذي حدث في ضيعته ذلك الاعتداء الصارخ ، ولكن شكواه الأولى ضاعت بين الحاشية والمنافقين ، ولكن الفلاح لم ييأس وانتظر ثم خاطب المدير بفصاحة تأثر اللب قائلاً : [لأنك والد اليتيم وزوج الأرملة وأخ لمن هجره الأهلون وستر من لا أم له دعني أضع اسمك في هذه الأرض فوق كل قانون عادل أيها القائد الذي لا يشوبه طمع ويا أيها الرجل العظيم الذي يتجنب الصغائر ، ويحطم الظلم ويثبت الحق .. أقم العدل أنت يا من قد مُدحت ، ويا منْ يمتدحه الممتدحون أكشف عني الضر، انظر إليّ فآني أحمل أثقالاً فوق أثقال حقق أمري ، انظر ، فآني في حيرة] (٩٧)

وكانت فصاحة الفلاح سبباً في تأجيل النظر في قضيته ، فلما بهر مدير البيت العظيم بفصاحة الفلاح قص على الملك القصة، فطلب منه الملك ألا يقطع برد في القضية، وأن يأتي بالفلاح الفصيح مرة أخرى، ليرتجل خطباً أخرى ، وكذلك أمر بتدوين ذلك...ويبتدئ الفلاح خطابه الثاني بالتقريع – بفصاحة بالغة – فيقاطعه (رنزى) مهدداً فلا يثنى ذلك من عزم الفلاح، بل يواصل تقريعه، ويعجب الملك، والفلاح ينتظر ، فينظم خطابه الثالث جاعلاً من قضيته الفردية قضية عامة شاملة تتناول حقوق كل الفقراء والمحتاجين .. وكان مما قاله لمدير البيت: [إن كبار الموظفين يأتون السيئات إن الذي ينبغي أن يستأصل الشرور إنما يرتكب هو نفسه نفس المظالم، لقد وليت لتقضى فيما بين الناس من خصام ولتعاقب المجرم ، وما أراك تفعل شيئاً، غير أن تناصر اللصوص !! لقد أولاك الناس ثقتهم فملت في الحكم كل الميل، لقد وليت أمر الناس لتكون حصن البائسين ، فحذار أن يغرق البائس في مائك الجارف] (٩٨).

وهكذا بعد كل خطاب ، يعرض الفلاح نفسه إلى الجلد و التعذيب ، ولم ينثني عن عزمه ويواصل خطاباته منتظراً الفصل في القضية ، حتى وصل إلى الخطبة أو الشكوى

التاسعة والتي يذكر فيها مدير "البيت العظيم" بخطر الانضمام إلى جانب الغش لأن من يأتي فعلاً كهذا [لا يرزق أولاداً ولا يجد من يرثه على الأرض ، ومن يقلع في سفينته – الغش – فلن يرسو على الأرض ولن تربط مراسي سفينته في الميناء .... ومن لا يكترث لا أمن له ، ولا صديق لمن يصم أذنه عن الحق ، والجشع ، ولا يحظى بيوم سعيد أنظر إني أبث شكواي إليك ولكنك لا تنصت ، فسأذهب إذن وأبث شكايتي منك إلى "أنوب" ولما كان أنوب هو إله الموتى فإن الفلاح كان يقصد من ذهابه إليه أنه سينتحر] (٩٩) .وفي النهاية يسفر الانتظار الطويل للفلاح عن عدالة الحكم ومعاقبة (تحوتي ناخت) ومصادرة ممتلكاته وإعطائها كلها للفلاح الفصيح .

وهكذا نجد ظاهرة الانتظار واضحة في تفكير المؤلفين المصريين ، في قصصهم وأقوال حكمائهم تلك التي تشير إلى انتظار الملك العادل المخلص – وما أكثرها – على ما فيها من دلالات واضحة على الرقي الأخلاقي ، والتحضر في الفكر والاجتماع والسياسة والاقتصاد وجميع مناحي الحياه . و الأساطير الفرعونية تقوم معظمها على الانتظار ، فبخلاف أسطورة أوزوريس وإيزيس والتي كانت تمثل في المعابد المصرية القديمة أثناء احتفالات القدماء المصريين بأعيادهم السنوية ، والتي تتضح فيها ظاهرة الانتظار ومدى سيطرتها على الفكر المصري بداية من بحث إيزيس عن أشلاء أوزوريس في البلاد ، وانتظارها تحت الشجرة التي حملت منها ، ثم انتظارها حتى وضعت طفلها " حورس " وهروبها به بعيداً لرعايته حتى يكبر ..... الخ . نجد أيضاً أسطورة "شجرة الجميز"(*) وملخصها [أن القدماء المصريين تخيلوا أن روح " حتحور " أو " نوت " آلهة السماء تسكن وتحل بشجرة الجميز، وترينا النقوش الكثيرة روح المتوفى واقفاً تحت هذه الشجرة على هيئة طائر له وجه الإنسان قائلاً : يا جميزة " نوت " أعطيني الماء والطعام والهواء لأعيش، فتبرز منها سيدة وتطل عليه حاملة على إحدى يديها مائدة صغيرة عليها قرابين مختلفة ، وتمسك بالأخرى إناء به ماء لتمده بالماء والغذاء .](١٠٠) ومن هنا جاء تقديس المصري لشجرة الجميز ، فلا تكاد جبانة من جبانات القرى تخلو من شجرة جميز – حتى أيامنا هذه – اعتقاداً منهم بأن الروح تقف عليها مساء كل خميس ، ويعتقد الناس أن قطعها أو كسرها مجلبة للتشاؤم ومن أشهر الأشجار شجرة جميز المندورة بجزيرة الروضة

بالقاهرة ، وشجرة جميزة العذراء بالمطرية ، يلجأ إليهما الناس مارين تحتهما زحفاً لقضاء الحاجات أو للتبرك بهما (١٠١) .

إن الفن المصري بجميع أشكاله والأدب المصري بجميع صوره يمتاز بالدقة والوضوح والصدق ، والبساطة والعذوبة ، وحبه للتوقيع والترجيع في تماثل يحكي الطبيعة المصرية ، فالنيل في الفن المصري له ضفتان ، ومن يمين وشمال سهلان ، يكتنفهما من شرق وغرب صحراوان –حتى النيل نفسه في تصور المصري نيلان واحد له والآخر في السماء للأجانب – والوادي وجهان قبلي وبحري ، وتاج مصر يجمع الرمزين معاً لقد أسرى هذا التلاقي [على مصر أسلوب التماثل في البناء والفن ، والتناغم والترجيع والتوقيع في الأدب](١٠٢) . حتى المعابد المصرية صفان ، والآلهة نوعان أرباب وربات ، حتى الروح لها قرينة ، ولكل إنسان حياتان في إيمان بالبعث والنشور ، والكتابة الهيروغليفية صفوف وأنهر متوازية ، وطريقة الكتابة عند المصريين تختلف عن غيرهم.... [إن الطباق في الأدب العربي ، لفظ وضده .. ولكن المقابلة في الأدب المصري نظير ونظير يتناغيان ... هذا الانسجام طبع الفنان المصري على التقسيم والتوزيع المنسجم](١٠٣) . وهذه الثنائية – في جميع مناحي الحياة – كانت ولا تزال عاملاً من أقوى العوامل التي جعلت العقل المصري يؤمن بالانتظار ، فالفنان المصري دائماً يربط الحاضر بالماضي ويربط الاثنان معاً بالمستقبل المجهول لذا فهو في حالة قلق وانتظار مستمر ، ومن ثم انعكس ذلك على فنونه وآدابه بشكل واضح .

إن الروح المصرية – وهي روح موهوبة تميل كثيراً نحو التاريخ وتجتهد بحماس فطري اللانهاية [أدركت أن الماضي والمستقبل عالمها الكلي وأدركت أن الحاضر...إنما هو حد ضيق بين بعدين لا قياس لهما .. إن الحضارة المصرية تجسيد للقلق – صلة الروح بالبعد – قلق على المستقبل ، ظاهر في اختيار الجرانيت والبازلت كمادة للنحت ، وفي الوثائق الكتابية المنقوشة ، وفي إتقان جهاز متفوق للإدارة ونشبكة الري ... وبحكم الضرورة أن القلق بشأن الماضي مرتبط بهذا القلق على المستقبل](١٠٤) وهذا القلق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالانتظار كجزء من مكونات العقل المصري .

الفصل الثاني

التطور والنضج والاكتمال

١ - التطور : في مصر القبطية

أن الناظر إلى المسيحية يجد تشابهاً كبيراً بينها وبين العقائد المصرية القديمة ، وقد لاحظ هذه المشابهة كثير من الباحثين في التاريخ والحضارة وعلم الديانـــات ، فتعـــد المسيحية امتداداً أو تطوراً للعقائد المصرية القديمة ، فالإله تحوت حين رد البصر إلـــى " حورس " بعد أن فقأ عينه " ست " خلال الصراع الدائم بينهما صورة ظهرت فـــي العهـــد الجديد ممثلة في السيد المسيح عليه السلام يبرئ الأعمى ، وإيمان المصريـيـــن بالثـــالوث (إيزيس . أوزوريس . حورس) كان قبل قول المسيحية بالآب والابن والـــروح القـــدس وعلى حد تعبير – أميلينو المستشرق الفرنسي [إنّ روح اللّه القدوس في دستور الإيمـــان المسيحي ، إنما يقوم مقام " الإلهة الأم " في عالم اللاهوت المصري][١٠٥] . حتى فكـــرة المخلص عرفتها مصر بعد عصر الأهرام وعنها أخذ العبرانيون، فالمسيحيون بعد ذلـــك ، ولا غرابة في ذلك فنحن نجد في [كتب مصر المقدسة الاعتراف بالخطيئـــة الأصليـــة .. والوعد بالإله المخلص وتجديد البشرية][١٠٦] إنّ إيمان الإنسان المصري المبكـــر بـــالدين ممثلاً في توحيد إخناتون ، الذي نفذ تفكيره في وقت مبكر إلى ما وراء المادة هـــو الـــذي مهد الطريق لكثير من التطورات التي ظهرت في الديانات فيما بعد ، فالإصلاح [الـــذي أدخله إخناتون في أيامه يعد انقلاباً بعيد المدى لا يقل عن الانتقال من الوثنية إلى المسيحية وأبعد مدى من الانتقال بعدها من المسيحية إلى الإسلام] [١٠٧].

إنّ إيمان المصري بالتوحيد ، أو حتى في عبادة من العبادات كالنيل أو الشمس قد طبعه على الحساسية واستشعار الواجب ، والإيمان والخير والفضيلة والعدل والرحمة ، فجاءت المسيحية بالطيبة والسماحة تحقيقاً للأوزيريسية ، وقد [اتخذت المسيحية علامة الصليب من علامة الحياة (أولخ) أو (عنخ) عند قدماء المصريين حتى البخور أخذت فكرته الكنائس المسيحية عن مصر القديمة حين كان البخور رابطة الألفة بين الآلهة][١٠٨].

إنّ أساس منطق الخلود الفرعوني هو نفسه الأساس الذي قام عليه تصور الديانة المسيحية بل هو جوهرها برمته، فتُصور الأناجيل أنه قبل مجيء المسيح عليه السلام لم يكن هناك خلود وإنما كان جميع الناس يذهبون إلى هاوية العالم السفلي المظلم، وبمجيء المسيح عليه السلام واستشهاده وموته ، ثم عودته إلى الحياة وذهابه خالداً إلى عالم السماء نظراً لطبيعته الإلهية التي تسير جنباً إلى جنب مع طبيعته الإنسانية، أو لتأكيد المسيحيين أنّ لاهوته لا يفارق ناسوته لحظة واحدة ، فإنه قد كتب الخلود لكل من يؤمن به حيث سيصبح كل من آمن بالمسيح بمثابة ابن له ، يخلدون مثله عبر هذه النبوة ، ولذا لا نتعجب كثيراً من كثرة ترديد المسيحيين لندائهم (أبانا الذي في السماوات) عند كل صلاة أو في كل احتفال ديني أو عند إقامة شعائرهم الكنسية في المناسبات الاجتماعية المختلفة ( ) .

وكما كان إخناتون [رسولاً لكل من عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية ، كان عيسى يستقي دروسه من سوسن الحقل وطيور الهواء وسحب السماء من جهة ومن المجتمع الإنساني الذي يحيط به من جهة أخرى ، كما يتمثل في مثل قصة (الابن المبذر) أو (الطيب السامري) أو (المرأة التي أضاعت قطعة من نقودها)][١٠٩] وكلها نجد لها جذوراً وأصولاً مصرية قديمة – فعلى ذلك النمط استقى ذلك الرسول الثائر – إخناتون – تعاليمه من التأمل في مشاهد عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية معاً . لقد وجد المصري في المسيحية ما يلائم حضارته وعقائده وحتى احتفالاته السنوية ، فعلى سبيل المثال : قبل الاحتفال العظيم [بمسرحية الآلام كان الكهان يرتلون أناشيدهم، حليقي الرؤوس ، بثياب بيض، أمام لوحة قدسية للأم العذراء (إيزي) وهي ترضع طفلها الإلهي (حور) الشمسي في العقيدة الملكية القديمة ، لتبدأ بعد ذلك الاحتفالات في أواخر شهر ديسمبر أي في الوقت الذي يتفق ومولد الشمس][١١٠] ويستمر الاحتفال بالمسرحية ثلاثة أيام متتالية يوم [مات أوزير غدراً وسط نحيب الجماهير ، ويوم البحث عن جثته وسط تلهف الجماهير على

ربها ، واليوم الثالث يوم العثور على جثمانه الطاهر وقيامته المجيدة وسط تهليل الجماهير وفرحها] (١١١) . ليصبح ذلك عيد القيامة المجيد أعظم الأعياد المصرية ، تذكـرة بقيـام الفادي الأعظم من بين الأموات، وصعوده إلى السماء بعد موته بأيام ثلاثة ، ليجلس عـن يمين عرش أبيه السماوي.

إن " حورس " الطفل الإلهي المعجزة ، [ذلك الذي أصبح فـي اللسـان اليونـاني "هوربقراط " أو " هربوكراتيس " وكان يمثل بهيئة طفل سمين يمص إصبعه، أو أحيانـاً كان يمثل على هيئة المحارب الراجل ، أو الفارس يقذف برمحه نحو عدوه الـذي يبـدو أحياناً على هيئة التمساح من تحته ، وذلك على نحو ما يبدو في القديس جورج في الفـن المسيحي] (١١٢) كان صاحب قدسية واسعة – ولا يزال حتى اليوم – عند مسيحيي مصر ، وتقام له الأعياد السنوية في قرية فرعونية قديمة صغيرة تدعى (ميت دمسـيس) تحـت اسم المار جرجس . ثمة وجه اتفاق آخر جعل الإنسان المصري يربط بين المسيح وبيـن أوزير ، فإذا كان أوزير قد ساد أرجاء المعمورة وتسيد كافة العبادات، وابتلع جميع الآلهـة الأخرى ، فلا شك أنه استقطب كل الأساطير والروايات مثل تلك التي كانت تنسـب إلـى السحرة [الذين يجففون البحيرات بكلمة ينطقون بها ، أو يجعلون الأطراف المقطوعة تقفز إلى أماكنها ، أو يحيون الموتى] (١١٣) ولا مانع بعد ذلك أن يصبح هـو الإلـه صـاحب المعجزات الكبرى خاصة العلاجية منها ، وليصبح هو [صاحب العشاء الرباني المصنوع على هيئة الصليب](١١٤) أو [صاحب القلب المقدس ، وابن الله الأوحد الذي قتله البشـر فحملوا إثم خطيئة عالمية لا يغفرها إلا الخلاص ، بالإيمان به ، وبـالتعميد ، وبتعـاطي جرعات من النبيذ تمثل روح ابن العذراء فتسرى فيه الروح الخالدة ...... أو تسرى فيـه الطبيعة الإلهية، ومن ثم أصبح هو بدلاً من الإله الوحيد الذي يمكنه تحويل الماء إلى نبيذ ، وإطعام جمع غفير في القفر ، بتحويل قليل الطعام إلى كثير ، وإشفاء المرضى مـن كـل نوع](١١٥) . هذا التوافق بين المسيحية وبين عقائد مصر القديمة جعل المسيحية في مصـر ذات شكل خاص يختلف عن المسيحية الأوربية في كثير من المعتقـدات ، ولعـل ذلـك -إضافة إلى العوامل السابقة – هو الذي جعل ظاهرة الانتظار في الفكـر المصـري ذات صبغة خاصة تختلف اختلافاً بيناً عن الظاهرة في الفكر الأوربي ، لقد مصـرت مصـر المسيحية حتى غدت فيها دون غيرها [قبطية ، وكلما ضلت الآراء اتخذت مصر موقفـاً

وقالت برأي خاص بها من فرط إحساسها بذاتها وطاقة التحدي فيها . ولم يزايل مصر الشعور بنفسها ، بل اعتدادها بما أعطت حتى ذهب الأقباط في احتدام اضطهاد الرومان لهم بأن السيد المسيح لم يولد في (بيت لحم)وإنما ولد في (هيراقليوبولس) في الطيبائيد في صعيد مصر][116] وهذا الشعور بالتفاخر جعل الكثير من الدارسين يجمع على أن المسيحية في مصر كانت تعني القومية المصرية ، وكانت الكنيسة القبطية تعني الدين والدولة معا في وقت واحد ، فكانت بمثابة الزعامة التي تلتف بها الأمة لمجابهة أي خطر قادم مفاجئ (*) ، والرهبنة في مصر القبطية تختلف عن الرهبنة عند اليونان وعند الغرب بوجه عام فهي ليست أمراً روحانياً صرفاً ، بل كانت عاملاً في التطور الاجتماعي ، والتطور الديني فأثرت تبعاً لذلك في مصائر البلاد برمتها، فرهبانية آباء الصحراء فيها [مفتاح من مفاتيح النفس المصرية ، فحين يعكف الصانع المصري على عمل ، وحين يعكف الفلاح المصري على حقل يعكف الراهب المصري على نفسه يزرعها ويصنعها...الصانع والزارع والراهب عملية خلوص إلى شئ وعكوف على شئ][117] وهذا العكوف مرتبط بالانتظار فعملية الرهبنة في حد ذاتها ، وما يصاحبها من اعتزال هي نموذج متطور للانتظار ، حيث نجد أن الانتظار أخذ بعداً روحانياً إضافياً. فأصبح ذا سمة مميزة ، غير أننا لا يمكن بحال أن نستبعد تأثير العوامل الأخرى كالزراعة والحضارة القديمة ودورها في هذا التطور. فقد قال أحد الحكماء [إنّ الذي تزرعه أنت بنفسك لا يحي إلا ليموت " فرد عليه القديس بولس " يا جاهل إن ما تزرعه أنت لا يحيي إلا إذا مات ليست هذه الكلمات التي فاه بها القديس بولس إلا تلميحاً لما تركته الدورة السنوية في الحياة النباتية التي من شأنها الموت ثم الحياة من التأثير العميق في عقول الأقدمين][118] فالتطور الذي طرأ على العقل المصري منذ إخناتون الذي آمن بالتجريد قبل الأديان والتجرد حيث جرد إخناتون نفسه من كل الألقاب ، فألغى لقب الملك الإمبراطور وسمى نفسه (العائش على الصدق) وذلك حين شعر بضآلة الإنسان مهما بلغ إلى جانب الله المتفرد بالعظمة والجلال. فكان ذلك إرهاصة لكل من جاء بعده من ديانات المنطقة، ثم جاءت المسيحية فأعطت وأخذت من ديانة مصر القديمة ، فوافقت هوى العقل المصري – الذي جعلها قبطية – وعن طريقها ازداد العقل المصري إيماناً بالانتظار لما فيها من شرائع وعقائد غذت الظاهرة ونمتها في رحم الفكر المصري ، فها هم آباء الصحراء الذين

اعتزلوا مجتمع المدينة احتجاجاً على الحكم الأجنبي ، وظلوا في الصحراء يبنون الأديرة التي كانت أشبه بالمستعمرات الزراعية الصناعية التي تسد جميع حاجات أفرادها، بل كانت توزع منها الصدقات على نزلاء السجون بما في المسيحية من عطف على المخطئ وتسامح مع المسيء. وهذه العزلة من غير شك تمثل مرحلة من مراحل تطور العقل المصري وارتباطه بالانتظار انتهت بخوض آباء الصحراء معركة الشهداء ضد الحاكم الأجنبي. لقد صارت ظاهرة الانتظار – في مصر القبطية – بما فيها من انتظار المخلص وتطهير النفس عن طريق التعميد ثم الرهبنة والاعتزال – أكثر وضوحاً وتطوراً حتى جاء عمرو بن العاص إلى مصر فاتحاً ناشراً للإسلام الذي كان له دور كبير في بلورة الظاهرة ونضجها واكتمالها ، فأصبحت أكثر وضوحاً وأخذت سمتاً مميزاً وهذا ما سوف يقف البحث أمامه .

(٢) النضج والاكتمال . . في مصر الإسلامية

لقد تجاوب الفكر المصري مع العقيدة الإسلامية لما وجد فيه ما يوافق عقائده القديمة ، فمصر القديمة قالت بالحساب في الآخرة ، وإخناتون نادى بالتوحيد ... وكان المصري القديم حين يعد قبره يكتب عليه يناشد الأحياء المارين به ، الدعاء له، كما يقرأ المسلم الفاتحة رسائل رحمة من الأرض إلى السماء ، فإذا كانت المسيحية تأصيلاً للأوزوريسية، فـ [إن تأليه فرعون دلالته أن الوعي بالمقدس في مصر ، وجد له بؤرة يلتزم بها سلوك الناس. لابد من وجود كبير قادر نسبياً لينتهي التفكير إلى الأقدر والأعظم..إلى الله الذي ليس كمثله شئ] (١١٩) لقد توصل إخناتون إلى التجريد ، وجاء الإسلام ليوصل ذلك ويؤكد التجرد الكامل ، فالحياة في الإسلام دار ممر والآخرة دار ثبات ومقر أو هي على حد تعبير الإمام الغزالي [الدنيا مزرعة الآخرة ...... ولا يتم الدين إلا بالدنيا .. والملك والدين توءمان .. فالدين أصل والسلطان حارس، وما لا أصل له فمهدوم وما لا حارس له فضائع] (١٢٠) وهذا يعني أن الإنسان في ظل الإسلام يعيش حياتين حياة يعيشها، وحياة ينتظرها. أليس في هذه الديمومة تجسيد كامل لظاهرة الانتظار في الفكر والوجدان لدى المسلم بوجه عام والمسلم المصري بوجه خاص نظراً لموروثاته السابقة حضارياً وعقائدياً وطبيعياً ؟!

إنّ قصة يوسف عليه السلام – كما وردت في القرآن الكريم – فيها تجسيد حي لظاهرة الانتظار منذ لحظة فَقْدِ يعقوب عليه السلام ليوسف وحتى تولية يوسف عليه السلام وزارة مصر بعد تفسيره للسبع العجاف والتي تأكل السبع السمان وكذلك السنبلات الخضر والأخريات اليابسات، فقد فسر يوسف عليه السلام الرؤيا، فالبقرات السمان والسنبلات الخضر هم سبع سنوات مخاصيب ، والعجاف اليابسات سبع سنوات مجدبة ، ثم بشرهم بالعام الثامن يجئ مباركاً خصيباً كثير الخير، غزير النعم، وذلك من وحي الله ، لأن هذا العام الثامن لا يقابله رمز في رؤيا الملك . ليصبح يوسف بعدها أميناً على خزائن الأرض بعد أن كان سجيناً . وعمل الناس جميع احتياطاتهم لانتظار السبع العجاف .. وجاءت ومرت عليهم سنوات قحط تحملوها حتى جاء العام الثامن. وأول ما يلفت النظر في قصة يوسف عليه السلام أنها كانت على أرض مصر وفي [عصر الهكسوس (١٧٢٥- ١٥٧٥ ق. م)][(١٢١)] . ولهذا دلالته الواضحة وهي أن الناس في مصر منذ أقدم العصور قد جربوا الانتظار عملياً لمدة خمسة عشرة عاماً عاشوا سبعاً في رغد ينتظرون سبعاً شداداً عاشوها في انتظار عام ثامن كله رغد وخير وفير .. وهذا في نظري – أسهم بشكل أو بآخر في تأصيل الظاهرة في الوجدان والفكر المصري بحيث صارت جزءاً من تكوين العقل المصري . أما ثاني ما يلفت النظر طريقة سرد القرآن الكريم لقصة يوسف وما تبعها من أحداث كان منها إصابة نبي الله يعقوب عليه السلام بالعمى ، فظل منتظراً حتى ألقى القميص عليه فارتد بصيراً وجمع الله شمل أسرة يوسف الصديق على أرض مصر .

وثالث ما يلفت النظر هو دعوة يوسف نفسه لأهل مصر إلى توحيد الله – كما ورد ذلك في القرآن – [(إني تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون واتبعت ملة آبائي إبراهيم وإسحاق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شئ ذلك من فضل الله علينا وعلى الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون يا صاحبي السجن أأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار ما تعبدون من دون الله إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون] [(١٢٢)] . فلو سلمنا مع بعض الباحثين – بأن قصة يوسف عليه السلام كانت في عهد الهكسوس لعرفنا أن هناك دعوات للتوحيد في مصر سبقت

عصر إخناتون وعلى الرغم من أن قصة يوسف الصديق قد وردت في التوراة أيضاً بيد أنها تختلف اختلافاً بيناً عنها في القرآن الكريم حيث إن القرآن وحده هو الذي انفرد من دون التوراة – بذكر دعوة يوسف عليه السلام وهو في السجن [إلى توحيد الله وبثه العقيدة الصحيحة، ويظهر جلياً في هذه الدعوة لطف مدخله إلى النفوس وسيره خطوة خطوة في رفق وتؤده][١٢٣] .أما رابع ما يلفت النظر أنه لم يصلنا شئ عن قصة يوسف أو غيره من أنبياء الله الذين جاءوا إلى مصر في الآثار المصرية القديمة، فلا نجد ولو مجرد إشارات تشير إلى ذلك ومرد ذلك إلى قوة الحكومات المركزية وسيطرة فرعون الإله حيث كانت الكتابات والنقوش لا تتم إلا بإذن منه وبإشراف الكهنة ، وبالطبع كان من مصلحة الفرعون القائم على الحكم ألا تذكر قصص هؤلاء الأنبياء وصراعاتهم مع الفراعنة قبله. هذا بالإضافة إلى وجود يوسف ويعقوب على أرض مصر في وقت واحد ، وكان من قبلهما قد مر بها إبراهيم وابن أخيه لوط، ثم للمرة الثالثة بعث على أرضها موسى وأخوه هارون وهو أمر اختص الله به مصر[*] . ودلالة هذا أن مصر كانت فصلاً في كل دين سماوي شرفت أرضها بزيارة إبراهيم ولوط وبين ربوعها بعث الله يوسف وجمعه مع أبيه يعقوب ، وعلى ضفاف نيلها ولد موسى وهارون، ثم أقبل بعد زمن طويل المسيح عيسى بن مريم وأمه على أرضها عليهم جميعاً السلام ... ومهما كان الأمر فإن ورود هؤلاء الرسل إلى مصر سواء أقاموا فيها أم ولدوا على أرضها أم بعثوا فيها داعين إلى التوحيد جعل مصر أرضاً خصبة مهيأة روحياً لتقبل الإسلام الذي أثر فيها وتأثر بها ، وهذا دليل على أن الموروث الروحي في مصر موروث عميق وأصيل ضاربة جذوره في القدم منذ أقدم العصور وهذا ما صبغ ظاهرة الانتظار بسمات روحية أصيلة جعلتها تختلف – شكلاً ومضموناً – عن الانتظار الأوربي .

لقد ذكر القرآن الكريم مصر في أكثر من موضع وقد صاهر الرسول (ص) مصر، بل إن السيدة مارية القبطية هي التي أنجبت له –صلى الله عليه وسلم– الولد ، ومن قبلها كانت "هاجر " المصرية زوج أبي الأنبياء إبراهيم وأم إسماعيل عليهما السلام الجد الأكبر للعرب ، إن محمداً – صلى الله عليه وسلم – قد اختص مصر بوصية خاصة وذلك بقوله " إنكم ستفتحون أرضاً يذكر فيها القيراط فاستوصوا بأهلها خيراً ، فإن لهم ذمة ورحما " وفي رواية أخرى " فإن لهم ذمة وصهراً " وقد فسر الإمام النووي هذا الحديث

في شرح صحيح مسلم [باب وصية النبي (ص) بأهل مصر] بقوله: [وأما الرحم فلكون هاجر أم إسماعيل منهم ، وأما الصهر فلكون مارية أم إبراهيم منهم] (١٢٤) . فعلاقة مصر بالتراث الروحي علاقة أصيلة ، علاقة مصاهرة منذ القدم فلا عجب بعد ذلك من كون مصر قد شربت الإسلام فنمت به ونمته ، فلم يمح الإسلام شخصيتها [بل أضاف إليها عمقاً جديداً .. وأضاف إليها فضلاً جديداً يوم حملت مسئوليته في السلم والحرب فدافعت عنه في مواقعه الكبرى ، وحمت حضارته التي تهددها هولاكو والصليبيون ، فوق ما عملته على أرضها برصيدها الكبير في صناعة الحضارة](١٢٥) إنّ الوجدان الديني والميراث الروحي بالنسبة للإنسان المصري هو النيل بالنسبة لمصر "الوادي" فالوعي الديني والحس الديني هو [نهر النيل المعنوي حين يفيض يكون الإلحاد ، وحين يغيض يكون التعصب والمصري لا يحب التطرف في شيء ، يكّره الإلحاد ولا يحب التعصب](١٢٦). ومن ثم كان الإنسان المصري معادلاً موضوعياً لكلمتي " الوسط والاعتدال" ، فهو حين يقدم على أمر يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، ويعطى لنفسه فرصة كبيرة للتفكير ووزن الأمور بميزانه الخاص الناتج عن هذا الإحساس المتدفق لذا فهو يتردد، يقف ويتأمل ، ثم يقدم ، أو يحجم ، والتردد والتأمل والإقدام أو الأحجام مرتبط – دون شك – بالانتظار .وإذا سلمنا بأن الحضارة المصرية هي القاعدة الكبيرة للديانات السماوية بشوقها إلى المطلق، ونزوعها إلى التجريد ، و ولوعها بالقيم في الفكر والروح نستطيع تفسير رؤية أساتذة الفنون لجامع السلطان حسن مثلاً على أنه [فن فرعوني ولو أنه أثر إسلامي .... إنّ القبة هي الترجمة الإسلامية للهرم .. القبة هرم ترفق المسلم المصري في بنائه ، من رقق الدين الجديد ، فاستدار الخط بعد صلابة وثبات... والمئذنة هي الصورة الإسلامية للمسلة .. إنّ داخل كل مئذنة مسلة في الشكل والروح] (١٢٧). فالحس الديني الذي يحتويه كيان الإنسان المصري يقف وراء نظرته للحياة سواء كان ذلك في الديانة المصرية القديمة أو في المجرد الإسلامي فمن الطريف أن [مصر قبل الإسلام حرمت لحم الخنزير ، منذ اتخذ (ست) هيئة خنزير وفقأ عين (حورس) فحرمت الديانة المصرية أكل لحم الخنزير ، وكان المصريون القدماء يعنون بفحص طهارة الذبائح ومطابقتها لمقتضيات الطقوس الدينية](١٢٨). ومن الظاهرات ذات الدلالة على تفرد العقل المصري في طبيعة تكوينه – ومن بينها الانتظار – وقوف هذا العقل موقفاً يتفق وطبيعة

الإسلام السمحة ، موقف الوسط والاعتدال الناتج عن التروي وعمق الفهم ، موقفاً يوافق طبيعة مصر السهلة بلا كلفة ولا تعقيد ، ذلك عندما انتشرت الفرق والنحل في العالم الإسلامي من شيعة وخوارج ومعتزلة ، رفض العقل المصري إتباع الآراء والأهواء ، فلم يتجاوب مع أي فرقة من هذه الفرق ولاذ بالمعنى الجامع مؤثراً اللباب على الحشو والقشور والفضول ويتمثل ذلك في [مقاومة ذي النون (المصري) والبويطي الذي توفي سنة ٢٣٠هـ معذبا في سجن بغداد بسبب محنة خلق القرآن غير مقر بخلقه] (١٢٩).

لقد استنكرت مصر مذاهب الشيعة وسخرت منها حتى في أوج حكمهم ، حتى اضطر الفاطميون أن يغيروا عقائدهم حتى تتلاءم مع طبيعة العقل المصري بعد أن باءت كل محاولاتهم لحمل المصريين على اعتناقها بالفشل (*).لقد كان للفكر المصري موقف واضح من كل الفرق والنحل التي عرفتها الدولة الإسلامية فقد اتخذ موقفاً من الاعتزال نابعاً من الطبيعة المصرية الرافضة للجدل الكلامي ، لقد صدرت الشخصية المصرية وصور العقل المصري في موقفه من الإسلام عن خصائصه هو فارتضاه في صورته البسيطة غير المعقدة ، ففي القرن السابع الهجري عندما استشرى الخلاف بين الفرق والنحل، تطلع الإسلام إلى مصر لتحسم الموقف كدأبها في الأزمات الكبرى [فاتفق رأى العلماء على رجلنا الشيخ تقي الدين السبكي ليوفق بين المذاهب الأربعة ويخرج منها بالنفاذ المصري واللمح المصري ، والوجدان المصري مذهباً ينقاد الناس له ، ويرتاحون إليه ، ويقرون عنده] (١٣٠) . إنّ هذا التخريج لا يصدر إلا عن فكر متأصل فيه الصبر والأناة والتعمق وهذا مرتبط أيما ارتباط بالانتظار . ، وها هو الإمام الشعراني وهو عالم فقه وصوفي من الطراز الأول ، وقد حاول التوفيق بين المذاهب الأربعة كمحاولة التوفيق بين أهل الكشف والعيان وأهل النظر والاستدلال ويقول عنه الباحثون الغربيون :[إنه مصطلح يكاد الإسلام لا يعرف له نظيراً] (١٣١) . إنّ هذا الميل إلى التوفيق بل الدعوة إليه ناتج عن ميل البيئة المصرية والعقل المصري إلى هذا التوفيق الفقهي ، إنها نظرة عميقة فاحصة بعيدة كل البعد عن التطرف وقريبة كل القرب من الوسط والاعتدال المرتبط بالتروي والانتظار قبل حسم الأمور. ألا يلمح الباحث ولو مجرد لمحة عابرة العلاقة الوطيدة بين هذا الاعتدال والتوفيق وبين موقع مصر في العالم الإسلامي – في الصميم – مما هيأها لصلاحية الدور القيادي في الحركات الإسلامية ؟؟ تماما كما فعلت في العصور الإغريقية

والمسيحية حيث كانت بمثابة المستودع الذي تلتقي فيه أفكار وثقافات الشرق والغـــرب . مما أسهم بشكل أو بآخر في تكوين العقل المصري وتغذية ما رسخته جذوره فكراً وعملاً. فتعدد الحضارات التي مرت على الإنسان المصري والتي يكمل بعضها البعض لـم تمـر على المصري مرور الكرام ، بل إنه امتص رحيقها ومن بين هذا الرحيق التمييز بين مـا هو عابر وما هو دائم ، ومن هنا كانت صفة السكينة والهدوء التي يقـابل بهـا الإنسـان المصري الأحداث عادة لأنه موقن أن المستقبل سيكون له آخر الأمـــر(*) .تقبـل الفكـر المصري الإسلام لأنه صورة متكاملة خاطبت مشاعره وأحاسيسه، فالإسلام يقـول : [إن الروح بعد مفارقتها للجسد يكون الموت ، وتبقى هي مدركة تسمع من يزورها وتعرفـه ، وترد عليه السلام] (١٣٢) ، وهذا يوافق عقيدة مصر القديمة - كما أشرنا آنفا - ، وبينمـا قاومت الشخصية المصرية بأسلوبها الخاص حكم الفرس والإغريق والرومان تقبلت حكـم المسلمين على الرغم من تعدد الأجناس الإسلامية الحاكمة من ولاة تبعث بهم دار الخلافة الإسلامية في المدينة ، فدمشق ، فبغداد إلى دولة طولونية مستقلة عام ٢٥٤هـ ، ثم ولاية عباسية عام ٢٩٢هـ مرة أخرى ، إلى دولة إخشيدية مستقلة عام ٣٥٣هـ إلى أن تصبح خلافة فاطمية تتبعها عدة ولايات عام ٣٥٨هـ حتى يؤسس فيها صلاح الديـــن الأيوبـي دولة الأيوبيين سنة ٥٦٧هـ وتستمر حتى ٦٤٨هـ (١٣٣) . إن المفكرين المصرييـــن لـم ينظروا إلى العرب على أنهم غالبون ، فما جاء في الإسلام وافق هوى في نفوسهم ، وقد أدرك عمرو بن العاص فاتح مصر الفرق الشاسع بين جنوده مـــن أبنـــاء الباديـــة وبيـــن المصريين ، فتودد إليهم منذ البداية وأولم لهم وشاورهم في الأمر وأخذ بآرائهم ولا سـيما كبار القبط منهم، فعلاقة المصريين بحكامهم المسلمين [يسودها نوع من الاقتناع النفســي الذي ينبعث من النزعة الدينية، فلقد كانت دائماً ترحب بالحاكم الأجنبي متى كان مسـلماً ، ومن أجل ذلك لم تجد غضاضة في قبول الطولونيين والفاطميين والأيوبيين وغيرهم](١٣٤) ، فبينما وقف المصريون في العصر الحديث ضد الفرنسيين حتى أجلوهم، اختاروا " محمـــد على " وهو ليس مصرياً - بإجماع أئمة الفكر - ذلك لأنه مسلم إضافـــة إلـى المـيراث الحضاري العريق الذي أثر في علاقة المصريين بحكامهم ، فإحساس المصرييـــن بقيمـة ميراثهم الحضاري وعظمته.وواجبهم في الحفاظ عليه ونقله من جيل إلـى جيـل جعلهـم يميلون إلى الهدوء ولا يعرفون التمرد أو الشطط في المعارضة أو سيطرة الروح الفردية،

مما أسهم بشكل أو بآخر في صبغ ظاهرة الانتظار في الفكر المصري بصبغـــة خاصـــة تجعلها - من دون شك - تختلف عن الانتظار عند الغربيين ، فإذا قارنـــا بيـــن مصـــر واليونان من هذه الزاوية - زاوية الهدوء وعدم التمرد - نلاحظ أن شعب اليونان [يـــنزع إلى الاضطرابات السياسية والفكرية على حين أن الشعب المصري لا يوافقه منذ القدم إلا فكرة الحكم الاستبدادي ، فلم يشهد في عصوره المختلفة أكثر من نوع واحد مـــن أنـــواع الحكم الفردي الذي ألفه ودرج عليه] .(١٣٤) . فقد فعل المأمون بمصر الأفاعيل ، ممـــا لا تغفره له مدنية الإنسان ، فلم يرع سابقة مصر في الحضارة ، وأحرق قـــرى بأكملهـــا ، وعذب وشرد وأحدث حركة ذعر بين المصريين، ومع ذلك وقف المصري موقفاً معاديـــاً للمأمون كشخص وليس للإسلام ، إذ ليس من طبع الإسلام استخدام الســـيف فـــي غـــير موضعه أو ليتوسل به إلى الانتشار ، ولكنه دين فطرة سليمة تقبله المصري بتلقائية مـــن داخله ، إتضحت أكثر بعد أن همدت السيوف وأغمدت ، فلم يرتد المصري عن الإســـلام بعد رحيل المأمون ، بل تمسك به أكثر من غيره ودافع عن كيانه وحمـــاه فـــي معـــارك حاسمة () .

تأثير الإسلام على الفن والأدب في مصر :

كان دخول الإسلام إلى مصر واستقراره فيها بمثابة خطوة أخـــيرة فـــي اكتمـــال ونضوج ظاهرة الانتظار كظاهرة واضحة في تكوين العقل المصري انعكس ذلك على الفن المصري وعلى الأدب المصري ، وكما أشار البحث في البداية إلى صعوبة فصل العوامل التي شكلت العقل المصري في مراحل تطوره المختلفة ، بداية من الطبيعة وعبقرية المكان والمناخ ، وعملية الزراعة وما نتج عنها ، ثم الحضارة والعقيدة وتأثير الأديان من مسيحية وإسلام ، ثم علاقة المصري بحكامه على مر العصور.. كل هذه العوامل مجتمعة كـــانت بمثابة البوتقة التي أنصهر فيها العقل المصري على مدار تكوينه . ظهر ذلك في تطـــور فنونه ، ففي العصر الإسلامي نجد المئذنة ترتفع على غرار المسلة ، حتى الشـــموع فـــي العصر الإسلامي تشكلت على هيئة المسلة أو المئذنة ، وتحتفظ الشمعة [بكبريائها مهمـــا بكت. إذا قلبت الشمعة تسقط منها دمعة .. ولكن اللهب يتجه إلى أعلى لا إلـــى أســـفل !! تماسك وتمسك بالشعلة بالوهج .. إنها روح مصر ...... إن الهرم حوار بيـــن الإنســـان المصري والمطلق كتلة تطمئنه وسط الفراغ اللانهائي، كتلة تملأ جزءاً من الفراغ ثم عاد

الإنسان المصري فلغاها حين صقل سطح الهرم بالطلاء الأبيض استزادة من النور . وهذه الثنائية في الشعور عبرت عنها أساطيرنا حين جعلت البطل يقدم قدماً ويؤخر أخرى][136]. أليس هذا مرتبطاً بالانتظار ؟! ، وعندما جاء الإسلام كانت رؤيته للإيمان أنه بنيان مرصوص في عملية تربط بين النفس والبناء بين العمارة وعمار القلوب، فعندما تلقى الإنسان المصري والفنان المصري التشكيلي بوجه خاص [اللغة العربية استخدم موسيقاها في فنه ، فإن من يتأمل الألوان في رخام أرضية جامع السلطان حسن يجده لوناً بديعاً فيه تقابل الألوان وتجانسها على مثال الطباق والجناس في الأدب وأحياناً يسجع الفنان المصري المسلم بالخطوط والتشكيلات] [137] .

وفي مصر نجد أولياء الله الصالحين من الذين أتخذوها مقراً ومقاماً ، وحين تقوم مصر بدورها القيادي في المنطقة على مسرح الأحداث يؤكد هؤلاء الأولياء دورها الكبير بما قر في نفوس الجماهير من إيمان مسلم به بالغيبيات والكرامات إيماناً يؤيده الأدب الشعبي -أدب الجماهير – الذي يجعل من شخصيات الأولياء قوى غيبية تتدخل في كثير من المواقف تدخلاً مباشراً ، فمصر في سيرة الهلالية (المحروسة) فحين يتطلع إليها دياب بن غانم ترده عنها الأقطاب وحفظها المصريين [لدياب هذا ، فالأرعن الأحمق يسمونه (زغبي) نسبة إلى زغبة قبيلة دياب وانتهى الأمر بأن قتله الفنان المصري مسموماً][138] وفي سيرة الظاهر بيبرس نجد سيدي المغاوري يجمع بينه وبين جمال الدين شيحه، ثم يجمعهما بالقائد البحري محمد فارس البطريق المغربي، والسيدة زينب في القصة هي الروح التي تلهم النصر وتؤتيه بما تجمع من صفوف وتضم من شتات وتوثق من روابط.. في روح تبارك المواقف ، وكذلك نجد السيدة نفيسة تجمع بين بيبرس وبين عثمان بن الحبلي فيتصافيان في رحابها وبين جنبات جامعها. لقد أثرت ظاهرة الانتظار في عقل ووجدان الفنان الشعبي المصري ، فنجد في القصص الشعبي المصري حلم مصر الدائم بظهور (المخلّص) الذي يرفع عنها أصرها ، ويوكل إليها أمرها ويعيش بها ولها. بل إن بعض القصص الشعبي والسيرة الشعبية المصرية تقوم على الانتظار من بدايتها إلى نهايتها مثل سيرة " علي الزيبق " – وهي قصة مصرية شعبية خالصة – تقوم على بطولة الأم وحمايتها لولدها حتى يكبر ويدخل في صراع مع " الكلبي " قاتل أبيه ، لينتهي الصراع بينهما بمقتل الكلبي وإسلام مقاليد الأمور إلى " علي الزيبق " لتذكرنا سيرة علي

الزيبق بايزيس التي رعت وحمت ووجهت "حورس" حتى كبر واشتد عوده فانتقم من عمه "ست" أليس في هذا امتداد لما وقر وتعمق في خيال ووجدان عامة الشعب ؟! .. إن البطولة في السير الشعبية المصرية لها لون خاص صبغها به الفنان الشعبي المصري فنجد البطولة في "الظاهر بيبرس" و"علي الزيبق" هي بطولة المهارة والحيلة والذكاء وكلها صفات مرتبطة بالانتظار لأنها تتطلب تفكيراً وتدبيراً وتخطيطاً في حين نجد البطولة في سيرة "عنترة" هي بطولة الفروسية لأنها تقوم على (العضلات) . لقد شكل الفنان الشعبي المصري الحقائق التاريخية [تشكيلاً يرضي الوجدان المصري وتشبع رغباته الحاضرة فيمسخ القاص "قراقوش" وزير صلاح الدين الأيوبي ويجعل منه أضحوكة ولو كان رأي التاريخ فيه غير هذا ولكن مصر تكره أجنبية الحاكم وهي تريد أن تعكس بغضها للحكم الأيوبي ، والمملوكي ، وكرهها للأتراك ، فيؤلف فنانها الشعبي النوادر الساخرة والحكايات التي تظهر قراقوش هذا غبياً أحمق متعسفاً . ويؤيد رأي مصر وينتصر له ابن مماتي في كتابه "الفاشوش" وحاكاه في هذا السيوطي فألف فاشوشاً آخر وتبعه ثالث فألف (الطراز المنقوش في حكم السلطان قراقوش) لتشبع مصر ضحكاً على دولة الأيوبيين](139) .

أسلوب المصري في المقاومة ودلالته :

إن المصري حريص على ما يملك ... يبقى ويصون .. الخبز مثلاً في مصر – دون سائر البلاد – "نعمة" و"عيش" . والمصري لا يرمي اللقمة وإذا وقعت منه على الأرض ينحني فوراً ويلتقطها رافعاً إياها بمحاذاة عينيه ثم يقبلها ، الماء نعمة والأرض نعمة والمصري لا يستخف بالنعمة ولهذا يفكر ألف مرة في كيفية رد العدوان عليه بخلاف غيرة من الشعوب فالروسي مثلاً يحرق الأرض بعد الانسحاب منها حتى لا ينتفع بها الغير ، ولكن المصري لم يفكر مرة واحدة طوال الغزوات التي ابتلى بها في ذلك . كيف يحرق الأرض ؟ إنها عشيقته أمسه وحاضره ومستقبله .. السلب أهون ولو أنه أحلى المرين .. لأنه واثق أنه سيجمع أمره ويستردها .. ومآلها إليه وحده فلا يشوه نصره المأمول بإضرار المحبوب .. وهذا مرتبط بالانتظار . والمصري لا يغامر ولا يندفع فحين [طلبنا وقف القتال سنة ١٩٦٧ الحزينة كان هم مثقفينا القاهرة .. والخوف على كنوز التاريخ فيها ، بينما أعلن الفرنسيون باريس مدينة مدينة مفتوحة](140).

لكل شعب طريقته في المقاومة وفلسفته .. والشعب المصري كان ينظر إلى الحاكمين نظرة الإنسان الشاعر في أعماقه بقيمه وحضارته وتراثه وموروثاته إلى البرابرة الذين لا يملكون إلا العضلات فكان همه كله أن [يحافظ على ذاتيته .. على قيمه وحضارته وتراثه ووراثاته باتقاء شرهم أو اعتزالهم ولا سيما إذا اتقوا ظلمه..والمصري حكامه لم ينصفوه فالحكم مفسدة للقريب والغريب لعل المصري عند الغزو قال في نفسه: أيموت دفاعاً عن كرسي هؤلاء ؟ من يدري لعل هذا منبع حكمته التي تقول (ما يموت على السد إلا قليل الفلاحة)] (١٤١).

أشياء كثيرة أسهمت في تكوين العقل المصري ، منها نظام الحكم الفردي في معظم عصور مصر، مما كان وبالاً على الشعب المصري لا سيما وإن كان هذا الحاكم مستبداً وما أكثرهم في تاريخ مصر ؟! وهذا يفسر شعور المصريين بأن مفاجآت الدهر لا حد لها.. إنه ركام من الهموم عانى منها الإنسان المصري مما يجعله في انتظار وترقب دائمين للقادم، انعكس ذلك في صورة تراث ضخم من الأمثال الشعبية التي تدل على أن الانتظار جزء من تكويننا العقلي والنفسي (*)، ويبدو في الطابع الغيبي في التفكير والذي يتمثل في قول المصري عقب كل شيء [هكذا أراد الله] ويظهر عملياً في الخفاء والاحتيال الذي كان يسود الحياة في مصر، فالمهارة في التخفي لها انعكاسات في الأثاث المصري والأبنية المصرية ، ففي الأرائك والأصونة سراديب متداخلة وفي البيوت المصرية القديمة لا نرى شرفات ظاهرة بل نرى مشربيات حاجبة ، وما طاقية الإخفاء التي يتردد ذكرها في أقاصيصنا الشعبية إلا انعكاس لهذه الرغبة في التخفي . وكلها ظواهر عملية – قولاً وفعلاً – تنم عن حيرة وقلق نفسي ينم عن ترقب دائم وانتظار مستمر .

الهوامش

* للمزيد أنظر د. حامد عمار ." في بناء البشر " القاهرة ١٩٦٨ د .ش . ص ٧٨ وما بعدها .

١- انظر د. جمال حمدان – شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان – كتاب الـهلال العدد ٥٠٩ مايو ٩٣ ص ١٣ .

٢- المرجع السابق ص ١٤،١٥ .

٣- أنظر نفسه ص ١٥ .

٤- نفسه ص ٦٨ .

٥- هـ ايدرمن بل . " مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي " ترجمة د. عبد اللطيف حمزة دار النهضة العربية القاهرة ، د.ت ص ٥ .

٦- أحمد السعدني – المسرح الشعري المعاصر – مطبعة الوفاء ١٩٨٦ ص ٤٨ .

٧- جمال حمدان – المرجع السابق ص٧٠ .

٨- نفسه ص ٦٧ .

٩- انظر نفسه ص ٦٦،٦٧ وما بعدهما .

١٠- للمزيد عن فيضان النيل أنظر نفسه ص٢٠٠ ،٢٠١ .

١١- نفسه ص٦٧ .

١٢- غاردنر مجلة الأوكيولوجيا المصرية عدد ٥٧١ سنة ١٩٤١ . نقلاً عن كتاب " فجر الحضارة في الشرق الأدنى " تأليف هنري فرانكفورت – ترجمة ميخائيل خوري ط٢ بيروت نيويورك سنة ١٩٦٥ ص ١١٩.

١٣- هنري فرانكفورت – " فجر الحضارة في الشرق الأدنى " ص ١٢٠.

١٤- جمال حمدان المرجع السابق ص ٦٨ .

١٥- انظر نفسه ص ٧٠،٧١ وما بعدهما .

١٦- نهاية الأرب في فنون الأدب - شهاب الدين النويري مكتبة إحياء العلـــوم / لبنـــان د.ت ج ١ ص ٢٩٢ .

١٧- نفسه ص ٢٩٤ .

١٨- راجع ١- المقريزي " المواعظ الاعتبارات في ذكر الخطط والآثار " ط مكتبة إحياء العلوم / لبنان جـ ١ من ص ٧٠ : ٨٠ .

٢- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧١، ٧٢ .

١٩- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧١، ٧٢ .

٢٠- د.عبد العزيز صالح - تاريخ الشرق الأدنى القديم جـ١ مصر والعراق - القـــاهرة ١٩٦٧ ص ٢٤٢، ٢٤٣ .

٢١- د. سيدة إسماعيل الكاشف " مصر في عهد الولاة من الفتح العربي إلي قيام الدولـــة الطولونية " - القاهرة - سلسلة الألف كتاب رقم ٢٤١ ص٩٧ .

(*) في كثير من الأحيان كان المصريون يسلكون سبيلهم إلي الثورة بالمقاومة الروحية كما حدث في المقاومة الدينية التي خاضتها مصر ضد الرومان فكانوا يلجـــأون إلـــي الفرار في المعابد والأديرة المهجورة ويهجرون مزارعهم وقراهم، ويترتب علي ذلـــك الإضراب إضرابات عامة في الدولة تهز عروش الحاكمين .. وهذه الثـــورات التـــي يصفها البعض بالسلبية هي في الواقع نوع من العناد في المقاومة ويـــدل ذلـــك علـــي إصرار شديد و إن بدا في مظهره ذا طابع سلبي لكنه في الحقيقة إيجابي .

- وللمزيد عن هذه التفسيرات أنظر د . سيدة الكاشف المرجع الســـابق ص٩٧ ومـــا بعدها .

٢٢- د . جمال حمدان - المرجع السابق ص٧٣ .

٢٣- د . طاهر عبد الحكيم - الشخصية الوطنية المصرية - قراءة جديدة لتاريخ مصر ، دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة سنة ١٩٨٦ ص٦٩ .

٢٤- جلال الدين السيوطي - "حسن المحاضرة في أخبار مصـــر والقـــاهرة "/ القـــاهرة مطبوعات وزارة الثقافة جـ١ ص٢١ .

٢٥- نفسه ص٢٢ .

٢٦- الأمثلة التي وردت في شعر الشعراء وكتابات الكتاب كثيرة نورد منها على ســـبيل المثال لا الحصر قول حافظ في قصيدته الشهيرة مصر تتحدث عن نفسها : ما رماني

رام وراح سليماً: من قديم عنايه الله جندي. وقول العقاد في قصيدته . أبناء مصـــر .

وهذه الكنانة من رامها: بسوء وهى ظهزه وانقصم .

– ونجد ترديد اسم المحروسة في شعر العامية وفى كتابات كتاب الدراما في مصر بل قد أطلق سعد الدين وهبة اسم " المحروسة " عنوانـــاً لإحدى مسرحياته الشهيرة .

٢٧– د. جمال حمدان – المرجع السابق ص٢٠٥، ٢٠٦ .

٢٨– أنظر د . جمال جمدان نفسه ص٢٠٢ .

٢٩– عبد الرحمن بن خلدون " المقدمة في علم الاجتماع "دار القلم/بيروت د.ت ص٨٩ .

٣٠– المقريزى المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار ص٤٠ .

٣١– نقلاً عن د . جمال حمدان – المرجع السابق ص٢٠٣ .

٣٢– ابن خلدون المرجع السابق ص٨٦ .

٣٣– انظر لوسيان فيفر "الأرض والتطور البشري " ترجمة محمد سيد غلاب – القـــاهرة ١٩٧٣ ص ١٨.

٣٤– د . عبد العزيز الرفاعي " الطابع القومي للشخصية المصرية بين الإيجابية والسلبية ". هيئة الكتاب – القاهرة ١٩٧١ ص٢٤

٣٥– المقريزي المرجع السابق جـــ١ ص٤٤

٣٦– د. نعمات أحمد فؤاد – شخصية مصر – الهيئة المصرية العامــــة للكتـــاب ١٩٨٥ ص٢٦ .

٣٧– المرجع السابق ص ٢٥ .

٣٨– نفسه ص ٢٥ .

٣٩– نفسه ص٢٧ .

٤٠– نفسه ص٣٤ .

(*) مما ترتب على الزراعة في مواسم الوفرة أن كانت مصر فـــي حالـــه انتعـــاش اقتصادي شبه مستقر فكانت مصر ملجأ للأمم الأخرى لطلب الرزق، وكـــانت مـــلاذاً للفارين من ضيق العيش على مدار عصورها ومن الروايات التي ذكرها المقريزي أن سعيد بن عفير قال: [كنت في حضرة المأمون حتى قال وهو في قبة الهواء : لعن الله فرعون إذ يقول (أليس لي ملك مصر) لو رأى العراق ؟! فقلت يا أمير المؤمنيـــن: لا

نقل هذا فإن الله عز وجل قال : (ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه ومـــا كـــانوا يعرشون). فما ظنك يا أمير المؤمنين بشيء دمره الله وهذا بقيته ؟ قال : ثم قلت : لقد بلغني أن أرضاً لم تكن أعظم من أرض مصر وجميع أهل الأرض يحتاجون إليـــها ، وكانت الأنهار بقناطر وجسور وتقدير حتى إن الماء يجري تحت منازلهم وأفنيتـــهم ، يحبسونه متى شاءوا ويرسلونه متى شاءوا ، وكانت البساتين بحافتي النيل من أوله إلى آخره ما بين أسوان ورشيد إلى الشام متصلة لا تنقطع ، ولقد كانت الأمة تضع المكتل على رأسها فيمتلئ مما يسقط من الشجر ، وكانت المرأة تخرج حاسرة لا تحتاج إلـــى خمار لكثرة الشجر] انظر النويري – نهاية الأرب جـ١ ص٢٥٤ . فـــلا غـــرو ولا عجب إذن أن يعتبر المصري مصر جنته التي اختصه الإله بها .. ومـــن ثـــم كـــان ارتباطه بالأرض ارتباطاً وثيقاً .

٤١- نعمات أحمد فؤاد – المرجع السابق ص ٣٥ .

٤٢- نفسه ص٣٥ .

٤٣- نفسه ص٥٠ .

٤٤- نفسه ص٥٠ .

٤٥- نفسه ص٥٠

٤٦- د. سيدة إسماعيل الكاشف – مصر في عهد الولاة من الفتح العربـــي إلـــي قيـــام الدولة الطولونية ص ٢٨ .

٤٧- د . أحمد سيد محمد – الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي ص٤٠ .

٤٨- نفسه ص٤٠

٤٩- جيمس هنري برستيد – "فجر الضمير". ترجمـــة ســـليم حســـن. مراجعـــة عمـــر الإسكندراني ،علي أدهم،الألف كتاب / مكتبة مصر ١٩٨٠ ص٦٣ .

٥٠- د . محمد بيومي مهران – مصر والشرق الأدنى القديم (٥) الحضـــارة المصريـــة القديمة جـــ٢ / دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية سنة ١٩٨٩ ط٤ ص٤٨٣ .

٥١- إن كان الميت نجاراً فقد كانوا يضعون معه أدوات نجارة مثل القادوم وخلافه ، وإن كان فلاحاً يضعون معه فأساً ومنجل ، وكذلك كانوا يضعون معه تماثيل صغيرة أغلبها للنساء، كي ترمز إلى الزوجات والجواري اللاتي تمنى المتوفى أن يكفلن له الـــذراري

في حياته الأخرى ، أو ربما لترمز إلى الربات اللاتي يتمنى أن يسبغن عليه الحماية حين يبعث مرة ثانية ... الخ .

أنظر د. محمد بيومي مهران المرجع السابق ص٤٨٧ .

ود. عبد العزيز صالح لوحدانية في مصر القديمة - مجلة المجلة العدد ٣١ القاهرة سنة ١٩٥٦ .

وأدولف إرمان ديانة مصر القديمة ، ترجمة . د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، ومحمد أنور شكري ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة. د ت. ص٢٧٥ ، ص٢٧٦ .

٥٢- جيمس هنرى برستيد - المرجع السابق ص ٦٣.

٥٣- د.عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى القديم جـ١ مصر والعراق / القاهرة ١٩٦٧م. ص٣١٥

٥٤- ول. ديورانت - قصة الحضارة - ترجمة محمد بدران - الإدارة الثقافية بالجامعة العربية المجلد رقم (٢) جـ١ ط٢ القاهرة ١٩٦١ ص٩٢ . وانظر ص١٦٢ من نفس المرجع .

٥٥- انظر د. عبد العزيز صالح المرجع السابق جـ١ ص٣١٥ وما بعدها .

(*) انظر - المرجع السابق صـ ٣١٤ .

وبرستيد - فجر الضمير صـ ٦٤،٦٥ .

و د. أحمد كمال (بغية الطالبين في علوم وصنائع وعوائد وأقوال القدماء المصريين) مدرسة الفنون والصنائع الخديوية / القاهرة١٣٠٩ هـ جـ١ ص٦٦ وما بعدها

٥٦- برستيد المرجع السابق ص٣٦

٥٧- نفسه ص ٥٧ .

(*) انظر د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر صـ ٦٦ .

٥٨- نفسه ص٦٧ .

(*) وأسطورة أوزوريس وإيزيس أسطورة قديمة تكاد تكون أقدم أسطورة عرفناها فقد كان "أوزوريس" ملكاً صالحاً على مصر.. تربص به أعداؤه وعلى رأسهم أخوه "ست" ووضعه في صندوق وقتله ووزع أشلاءه في طول البلاد وعرضها، وقد حزنت "إيزيس" على موت أخيها وزوجها " أوزوريس" فهامت على وجهها باحثة عن أشلائه

في كل مكان ترافقها أختها الإلهة " نفتيس " ممثلتين في شكل طائر أحداهما على اليمين والأخرى على الشمال وقد بكيتا بكاءاً شديداً (كان بكاؤهما هو أصدق تعبير عن الزن لدى قلب المصري القديم) ثم قامت الأختان "إيزيس" و"نفتيـــس" بتحنيـط الأشـــلاء ودفنها، ثم أحاطت بقبر "أوزوريس" شجرة جميز التي تمثل الشجــرة المقدســة عنــد المصريين فهي الرمز الظاهر لحياة أوزير التي لا تفنى وقد كانت مقدسة وتخــاطب كأنها إله – واقتربت إيزيس من الشجرة ثم احتضنتها و أسدلت عليـــه بريشـــها فيئـاً وبجناحيها نسيماً ، وبذلك بعثت الحياة ثانية في أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة فوضع فيها نطفته، وبذلك أنجبت منه وريثاً له ، ثم ربت هذا الطفل في مكان منعــزل وعندما اشتد ساعده قدمته أمام القاعة العظيمة في عين شمس (لا يفوتنا هنا مـــا فـــي قصة الإخفاء وهروب إيزيس بابنها "حورس" حتى صار شابا مـــن انتظـــار) ولمـــا أصبح قادراً على الانتقام من قاتل أبيه اشتد وطيس المعركة بينهما حتى فقـــد "حـــور" عينه بيد "ست " ثم غلب "ست " على أمره واسترد الإله " تحوت " أخيراً عين " حور " المفقودة.. ثم بعد ذلك راح حور يبحث عن والده القتيل عابراً البحر في سبيل البحـــث عنه حتى يرفعه من بين الأموات ويقدم له عينه المصابة التي ضحى بها من أجلـــه – وهذا يدل على البر بالوالدين حتى أصبحت عين "حور" هي الرمز الشائع في الشعـــائر المصرية القديمة لكل تضحية – غير أن حقد " ست " على أوزوريس لـــم ينتـــه بعـــد هزيمته الغراء على يد حور ، وحتى بعد إحياء أوزير ، بل أنه دخل إلى محكمة الآلهة في عين شمس وأودع لدى هؤلاء الآلهة اتهامات باطلة ضد "أوزير"، ولكن "أوزيـــر" فاز في النهاية بالحكم لصالحه ، وأعيد عرشه إليه ذلك العرش الذي كان إدعاه " ست " بالباطل ومع أن " أوزير " قد تسلم في النهاية زمام مملكته بعـــد بعثـــه مـــن المـــوت وانتصاره على أعدائه بعد المحاكمة ، فإنه بالرغم من كل ما ذكر لم يكن في الواقـــع من أهل مملكة الأحياء ، بل كان ملكه هو العالم السفلي المظلم الواقع تحـــت الأرض وكان لابد له من النزول إليه وخلفه ابنه "حور" على دنيا الأحياء . للمزيد عن أسطورة " إيزيس وأوزوريس " انظر ١- برستيد فجر الضمير الصفحات مـــن ١١٥ : ١١٩ ، ٢- برسيتد تاريخ مصر " من أقدم العصور حتى الفتح الفارسي " – ترجمة د. حســـن كمال / وزارة المعارف المصرية القاهرة ١٩٢٩ ص٣٨ ، ٣- د. عبد العزيز صالح

- الشرق الأدنى القديم ص ٣٣٠ : ٣٣٢ ، ٤- د. عبد الحميد زيدان - "من أساطير الشرق الأدنى القديم " عالم الفكر، الكويت مج ٦ من ص ٨٠٦ : ٨١٥ ، ٥- د. محمد إسماعيل الندوي - الأساطير الهندية ،تراث الإنسانية مج ٦ القاهرة ، د. ت .

٥٩- إيرمان - ديانة مصر القديمة ص٢٤٧ .

٦٠- المرجع السابق ص ٤٥٤ .

٦١- نفسه ص ٢٦١ .

٦٢- برستد - فجر الضمير ص ٨٧ .

٦٣- المرجع السابق ص ١١٣ .

٦٤- نفسه ص٩٦ - ٩٧ .

٦٥- نفسه ص ١٦٢ .

٦٦- نفسه ص ٢٥٤ ، ٢٥٥

(*) انظر الرجع نفسه ص٢٥٥ ،٢٥٦ وانظر عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى القديم ص ٤١٢ما بعدها، وانظر ارمان - ديانة مصر القديمة ص ٩٨ وما بعدها .

(**) للمزيد عن هذه الأساطير والتعاويذ انظر برستيد - فجر الضمير - ص ٢٥٥، ٢٥٦ ، ٢٥٧.

٦٧- المرجع السابق ص ٢٦٥ .

(*) انظر المرجع السابق نفس الصفحة وما بعدها

٦٨- نفسه ص٢٧٠

٦٩- نفسه ص٢٧١،٢٧٢ .

(*) للمزيد عن مشهد المحاكمة انظر برستيد -فجر الضمير من ص ٢٧٤ :٢٧٨ .

- وإرمان ديانة مصر القديم ص٢٥٧ وما بعدها .

- و ول ديورانت - قصة الحضارة مج٢ جـ١ ص١٦٣ .

- د. عزت ذكي - الموت والخلود في الأديان المختلفة، مطبعة كيلو باترا. القاهرة د.ت. ص١٢٧ .

- محمد أنور شكري وآخرون حضارة مصر والشرق الأدنى القديم ، القاهرة د.ش.

- د.ت. ص١٧٦ وما بعدها .

٧٠- د. أحمد كمال- "بغية الطالبين في علوم وصنائع وعوائد وأقوال قدماء المصريين" ص ٦٨ .

(*) حول المزيد عن صور الحساب في الآخرة انظر أرمان - ديانة مصر القديمة ص ٢٤٣ وما بعدها ، د. سليم حسن . مصر القديمة ص ٥٣١،٣ دار الكتب المصرية/القاهرة ١٩٤٧ ،د. عبد العزيز صالح -الشرق الأدنى القديم ص ٣٢٢ وما بعدها ، برستيد- فجر الضمير ص١٥١ .

٧١- نعمات أحمد فؤاد . شخصية مصر ص ٦٨

٧٢- المرجع السابق ص ٦٩ .

٧٣- نفسه ص ٦٨ .

٧٤- د. أحمد السعدنى - الانتظار فى واقعية سعد الدين وهبه - كتاب الثقافة الجديدة (سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة) ط / مطابع روزاليوسف سنه١٩٩٤ص ٧٦

٧٥- المرجع السابق الصفحة نفسها .

٧٦- نفسه ، الصفحة نفسها .

٧٧- نفسه ص ٧٦ .

٧٨- انظر: كرين برنتون - أفكار ورجل قصة الفكر الغربى - ترجمة محمود محمود - الأنجلوا ١٩٦٥ .

٧٩- قسطنطين زريق - فى معركة الحضارة - بيروت - دار العلم للملايين - ط١ - ١٩٦٤ - ص ٣٥٦ .

٨٠- كرين برنتون - المرجع السابق - ص ٤٥٣ .

٨١- انظر: قسطنطين زريق - المرجع السابق - ص ٣٥٥،٣٥٤ .

٨٢- د. زكى نجيب محمود - هموم المثقفين - بحث فى معالم الفكر الحديث - دار الشروق - القاهرة - ١٩٨١ - ص٣٢ .

٨٣- انظر المرجع السابق من ص٣٢ :ص ٤٣ .

٨٤- أحمد السعدنى - المرجع السابق ص ٧٦ .

٨٥- انظر : بهاء طاهر " حول مسرحية فى انتظار جودو " مجلة المسرح - عدد ١يناير سنة ١٩٦٤ ص ٨٧ .

٨٦- صموئيل بيكت - فى انتظار جودو - ترجمة : فايز اسكندر - مجلة المسرح يناير سنة ١٩٦٤ ص٩٥ .

٨٧- انظر : بهاء طاهر - العدد السابق - ص٩٠ .

٨٨- صموئيل بيكت - المصدر السابق ص ٩٧ .

٨٩- نفسه ص ١٢٧ .

(*) راجع - جيمس هنري برستيد - فجر الضمير ص ١٦٢ : ص١٨٢ .

وانظر - نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٥٩ وما بعدها .

٩٠- برستيد - المرجع السابق - ص١٨٢ .

٩١- انظر نفسه ص ٢١١ ، ٢١٢ .

٩٢- نفسه ص ٢١٦ .

(*) يقصد بابن الإنسان هنا الملك المقصود . وقد أطلق هذا الاسم على السيد المسيح بعد ذلك .

٩٣- انظر : فجر الضمير ص ٢١٦،٢١٧ .

٩٤- المرجع السابق ص٢١٧ .

٩٥- نفسه ص ٣٥٣ .

٩٦- نفسه ص ٣٥٣ .

٩٧- نفسه ص ٢٠٠ .

٩٨- د. عبد الحميد زايد - التسجيلات المصرية القديمة لجيمس هنرى بريستيد - مجلة كلية الآداب والتربية - جامعة الكويت عدد ٣ يونيو ١٩٧٣ص ١١٣ .

٩٩- بريستيد -المرجع السابق ص ٢٠٦-٢٠٦ .

(*) اخترت هذه الأسطورة - كمثال - لأنها تمثل امتداداً واضحاً للظاهرة عند الفراعنة وحتى وقتنا الحاضر .

١٠٠- محمد صابر-مصر تحت ظلال الفراعنة - مكتبة الأنجلو-د ت ص ٥٧٢،٥٧٣ .

١٠١- نفسه ص ٥٧٣،٥٧٤ .

١٠٢- انظر : د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٧٢ .

١٠٣- المرجع السابق ص ١٧٢ .

١٠٤- هنرى فرانكفورت - فجر الحضارة فى الشـرق الأدنـى - ترجمـة : ميخـائيل خورى- ط٢ بيروت - نيويورك ١٩٦٥ - ص ت ٢٠.

١٠٥- د. نعمات أحمد فؤاد شخصية مصر - ص٧٩ .

١٠٦- المرجع السابق ص٨٠ .

١٠٧- جيمس هنرى برستيد - فجر الضمير - ص٧٧ .

١٠٨- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ٨٠،٨١ .

(*) للمزيد عن جوهر الخلود المسيحي انظر:

١- د. وديع ميخائيل (أين هم الموتى ؟) مطبعة كليوباترا - القاهرة ، ط٢ . د . ت ص ٢٨ وما بعدها.

٢- د. عزت زكى (الموت والخلود في الأديان المختلفة) ص١١٢ وما بعدها .

١٠٩- برستيد- المرجع السابق ص ٣١٩ وانظر هامش الصفحة نفسها .

١١٠- ول ديورانت - قصة الحضارة - مج٢- ص ١٦٠ .

١١١- أرمان - ديانة مصر القديمة ص ٤٧٩

١١٢- المرجع السابق ص ٤٣٦ .

١١٣- ول ديورانت - المرجع السابق ص ١٦٦ .

١١٤- عباس محمود العقاد - كتاب الله . دار المعارف ط٢ دت ص ١٥٣ .

١١٥- انظر أبكار السقاف - نحو آفاق أوسع ج٢ - مكتبة الأنجلو المصريـة - القـاهرة دت ص٩٠١ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ .

١١٦- د. نعمات أحمد فؤاد مرجع سابق ص ١٠٣، ١٠٤ .

(*) انظر : المرجع السابق ص ١٠٤ وما بعدها

١١٧- نفسه ص ٨٥ .

١١٨- بريستيد المرجع السابق ص ١٢٠ .

١١٩- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ص ٨٩ .

١٢٠- الغزالى - إحياء علوم الدين - طبعة دار الشعب ج١ دت ص٣٠ .

١٢١- د. محمد بيومى مهران - الحضارة المصرية القديمة ج٢ ص٥٥٦ .

١٢٢- سورة يوسف الآيات من ٣٧ : ٤٠ .

١٢٣- التهامي نقرة -سيكولوجية القصة في القرآن الكريم- تونس ١٩٧٤ ص٥٣٥ .

(*) للمزيد عن سيرة الأنبياء عن أرض مصر انظر محمد بيومى مهران ص ٥٥٢ : ٥٧٦ .

١٢٤- صحيح الإمام مسلم ١٦ / ٩٦ - ٩٧ ط بيروت ١٩٨١ .

١٢٥- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق ص ٩٠ .

١٢٦- نفسه ص ٩٠ ، ٩١ .

١٢٧- نفسه ص ٨٩ .

١٢٨- نفسه ص ٩٧ .

١٢٩- نفسه ص ١٣٣ .

(*) من الأحداث التي حدثت في عهد الفاطميين أن ثلاثة من الدعاة زينوا للحاكم الفاطمي على مصر أن يدعي الألوهية وراحوا يدعون له بين المصريين ، فثار المصريون عليهم وقتلوا واحداً من الدعاة وفر الآخران من مصر . واستدعى الحاكم ، الكرماني(الذي يعرف في الدعوة الإسماعيلية بحجة العراقيل) لتهدئة الخواطر ولكن الكرماني شايع المصريين لا الحاكم وأنكر في رسالته في الرد على أحد دعاة تأليه الحكم وأنكر فيها ألوهية الحاكم وكفَّر القائلين بها وهنا ثاب الحاكم إلى رشده بعد أن لقنته مصر درساً فعدل عن ادعائه . وقديماً أعادت مصر الرشاد إلي العزيز بالله الذي ادعى علم الغيب ، فتهكم المصريون منه - كدأبهم - فكتبوا له ورقة أودعوها المنبر يقول فيها المصريون :

بالظلم والجور قد رضينا وليس بالكفر والحماقة

إن كنت أعطيت علم غيب فقل لنا كاتب البطاقة

وأقلع العزيز عن بدعته ، بل اعتذر أخوه العباس وكان شاعراً بلسانه في قصيدة طويلة انظر د . نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص١٣٣ .

١٣٠- نفسه ص ١٣٤ .

١٣١- نفسه ١٣٤ .

(*) انظر المرجع السابق من ص١٥٦ : ص١٥٨ .

١٣٢- الشيخ سيد سابق - العقائد الإسلامية - دار الكتب الحديثة - القاهرة - سنة ١٩٦٧ ط٢ ص٥٨ .

١٣٣- انظر جلال الدين السيوطى- حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة ج ١ ص٢ وما بعدها .

١٣٤- د. عبد اللطيف حمزة - الحركة الفكرية فى مصر فى العصر الأيوبى والمملوكــى الأول - القاهرة ١٩٦٨ ط١ ص ٢٠ .

١٣٥- المرجع السابق ص ١٥ .

(*) انظر د . نعمات أحمد فؤاد -المرجع السابق - ص ٩٨ .

١٣٦- نفسه ص ٢١٨ .

١٣٧- نفسه ص ١٥٢ .

١٣٨- نفسه ص ١٩١ .

١٣٩- نفسه ص ١٩٦ .

١٤٠- انظر المرجع السابق ص ٢٢٥ .

١٤١- نفسه ص ٢٢٦ .

(*) من الأمثال الشعبية [تبقى نار وتصبح رماد] ، [اصبر على جارك السو يا يرحل يا تجيه داهيه تاخده] ، [إن حلى زادك كله كلّه] ، [إن فاتك الميري اتمرمغ في ترابه] ، [إن جالك الطوفان حط اولادك تحت رجليك] .

الجزء الثاني

التطبيق

الفصل الأول

الانتظار ظاهرة اجتماعية

تمهيد

تشكل ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً فى الدراما المصرية ومن ثم يمكن رصدهـا منذ الرائد الأول " صَنّوع " [1] وحتى الوقت الحالي، وذلك لأنها – كما أثبت البحث فـي الجزء الأول – ملمح بارز في تكوين العقل المصري والنفسية المصرية ، لـها جذورهـا وملامحها الخاصة . لذا سيقف البحث عند الدراما المصرية منذ " صنوع " باعتبـاره أول كاتب مصري بدت في كتاباته الروح المصرية – وصلنا الكثير من أعمالـه التـى تتسم بكونها مصرية البيئة ، مصرية الشخوص ، مصرية الموضوع ، ومصريـة الحـوار . مستبعداً كل المحاولات التي تلته والتي كان معظمها نصوصـاً مترجمـة أو معربـة أو ممصرة أو تلك التي ألفها كتاب غير مصريين. لقد استطاع " صنـوع " أن يسـتفيد مـن مظاهر الفرجة الشعبية التي ظلت باقية حتى عصره ، بجانب دراسته لفـن التمثيـل فـي إيطاليا ، وثقافته الكبيرة في توجيه مسرحياته التي ألفها إلى النقد الاجتمـاعي والاحتجـاج على الظلم والفوارق الاجتماعية ، ووظف مسرحه لخدمة الحركة الوطنية والشعبية ضـد الخديوى وحاشيته مجسداً ذلك في مؤلفاته التي تبلغ اثنين وثلاثين عرضاً مـن العـروض المسرحية (الرواية) أو عروض العرائس والتي استطاع فيها بثاقب بصره وبما خبره من الحياة الفنية بإيطاليا إيقاظ الشعب من سباته ، وتفتيح عيونه على ما حاك بـه [2] .

وعلى الرغم من اختلاف الباحثين حول وطنيه " صنوع" ومآربه الشخصية في اتجاهه الوطني وميله إلى الأجانب ، واتصاله بالقنصليات الأجنبية والمحافل الماسونية التي كانت ترعاه وتحميه وكأنما كان عينا لها الخ . بيد أنه لا يمكن نفى أن لـه فضلاً على المسرح المصري، أولاً باستخدام المسرح في مقاومة النظام رغم أهداف صنوع الخاصة من ذلك –وتنبيه الناس إلى أهمية دور المسرح في إيقاظ الوعي، ثانياً: لاعتماده على الموروث الشعبي من عناصر الفرجة التى اعتنى بها مسرحه، لدرجة أنه يعد رائداً في هذا المجال ، وقبل ذلك كله تناوله للمشكلات الاجتماعية المصرية في مسرحياته مثل تعدد الزوجات والمساواة ، ومحاربة الاستغلال في مسرحيات مثل "الضرتين" ، "بورصة مصر"، "أبو ريدة وكعب الخير" ، "الأميرة الإسكندرانية " وغيرها. وعلى الرغم من وقوع صنوع أسيراً للشكل والبناء المسرحي الأوربي فإن موضوعاته التى تناولها في مسرحه موضوعات مصرية واقعية وأن كانت واقعيته تقف خارج النص المسرحى ولعل ذلك يرجع إلى أنه [كان واقعاً تحت ضغط شديد لفكرة أن العرب القدماء لم يعرفوا المسرح][٣].

وبتتبع ظاهرة الانتظار في مسرح " صنوع " من خلال أعماله المسرحية يمكن ملاحظة إرهاصات لظاهرة الانتظار هنا أوهناك ، ولكنها لا تظهر بشكل واضح كظاهرة مؤثرة في القضايا المطروحة ولا تظهر في البناء الفني للنص اللهم إلا بعض المواقف العارضة مثل انتظار الزوجة الأولى في " الضرتين "وانتظار العريس في" الأميرة الاسكندرانية". وذلك ربما لأن المسرح كان لم يزل في طور النشأة أو ربما لعدم تخلص صنوع من التأثر المباشر في بناء النص وبناء الشخصية بالمسرح الغربي أو ربما لقصر زمن هذه المسرحيات نسبياً بحيث لا يمكن تتبع الظاهرة داخل النص المسرحي ، أما ما تجدر الإشارة إليه فيتمثل في بعض الأمثال والتعبيرات الشعبية الواردة على ألسنة الشخوص والتي ترتبط بالانتظار، أو بالموروث الشعبي الذي يؤكد إيمان العقل المصري بالانتظار– إن صح التعبير – ، مثل ما ورد على لسان إبراهيم في مسرحية الأميرة الاسكندرانية [ألحس سني وأبات متهني] [٤] وكذلك ما ورد على لسان يوسف في مسرحية بورصة مصر [من صبر نال ومن لج ما نال] و [خلي قلبك في بطيخة صيفي][٥] مع ملاحظة قلب المثل هنا [خلي في بطنك بطيخة صيفي] ، وما ورد على لسان صابحة في مسرحية الضرتين [من صبر نال ولو إن الصبر مش في محله] [٦] وما ورد على

لسان " أبو ريده " في مسرحية " أبو ريده وكعب الخيز " [دي مقـــدر ومكتـوب فـوق الجبين] (٧) .ثم تلت صنوع محاولات كثيرة مع النهضة المسرحية التي عمت البلاد مـــن حيث كثرة المسارح ولكن معظمها -كما أشرت - غير مصرية ، إما معربة أو مترجمـــة وكانت في معظمها جهود كتاب غير مصريين من أمثال سليم ومارون النقاش، و"أبو خليل القباني " ، ثم اتخذ المسرح شكلاً غنائياً على يد الشيخ سلامه حجازي وفرقته ، حتى ظهر النص المسرحي المصري مرة أخرى على يد" إبراهيم رمزي " وهو مســرحية " دخـول الحمام مش زي خروجه " سنة ١٩١٧ م والتي يعدها كثير من النقـــاد المحاولـة الأولـــى الناضجة في المسرح المصري الواقعي مضموناً وشكلاً ، وتوالت النصوص بعد ذلك على يد محمد تيمور وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلي أحمد باكثير وغيرهم حتى نـــهضت الحركة المسرحية نهضة كبرى، وأصبح المسرح المصري مسايراً للتغييرات الاجتماعيـــة والسياسية والاقتصادية في المجتمع المصري . ومحاولة رصد الظاهرة في أعمال كتـــاب الدراما منذ رمزي وحتى عام ١٩٧٣ م تسفر عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع ملاحظة تطور الظـــاهرة داخـل النـص المسرحي واتخاذها أبعاداً مختلفة ذلك تبعاً للتغييرات الاجتماعية وتطور الأحداث السياسية والتي بدورها تحدد " أيديولوجية " الكاتب وموقفه تجاه قضايـــا مجتمعـــه علـــى جميـــع المستويات اجتماعيا وسياسياً واقتصادياً ، وتاريخياً وتراثياً ، بل وفنياً - إن صح التعبير - ومن ثم يتناول البحث ظاهرة الانتظار داخل الدراما المصرية كظاهرة اجتماعية ، وظاهرة سياسية ، ثم ظاهرة تراثية ذات مضمون اجتماعي أو سياسي، ومدى تأثير الانتظار علـــى الشكل والمضمون ، في الدراما المصرية. وهذا ما سوف يقف أمامه البحث في الفصـــول القادمة .

١- ١.

لا يمكن محاولة دراسة الأدب عامة والمسرح خاصـــة بعزلـــة عـــن الســـياق الاجتماعي الذي يعايشه، فإن كان الأدب عامة والمسرح خاصة - باعتباره واحـــداً مـــن أقدم وسائل التعبير التي ارتبطت بقضايا المجتمع منذ نشأته الأولى - يعكســـان الوجـــود والحقائق الاجتماعية ، فإنهما يتبعان هذه الحقائق في تطورها وهذا الوجود ، فثمة علاقـــة جدلية بين الوجود الاجتماعي والوعي بهذا الوجود هذه العلاقة الجدلية تحتـم أن يكـــون

الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي ويفسره ، لكنما [هذه التبعية ليست آلية وليست سلبية .... فالعلاقة بين الاثنين –الوجود والوعي– قائمة على التأثير والتأثر المتبادلين ، وعلى التداخل والتفاعل الدائبين ، بل إنّ الوعي قد يسبق في مراحل تطوره المجتمع والوجود ، ويوجه حركته نحو التغيير ويقوده إليه] (٨) . ومن هنا لا يمكن فهم الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتماد فقط على منطق التطور الداخلي لهذه الظاهرة ، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي أصابت المجتمع وفي فترة تاريخية محددة ، وعلى هذا لا يمكن قبول [أيه نظرية تذهب إلى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلي الخاص دون تدخل أية عوامل تنتمي إلى مجال خارج عنه ، إذ لابد من الربط بين الفن وما يسمى بالعامل الاجتماعي الذي هو في واقع الأمر عامل اقتصادي وسياسي وثقافي وتاريخي في آن واحد] (٩) .

فالأدب والفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية ويخضع الأدب في تطوره للقوانين العامة السابقة في علاقة الوعي بالوجود، [فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته] (١٠) ، وبالتالي لا يمكن عزل العمل الأدبي عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينية ، وإذا أمكن هذا العزل فإنه يضر بالعمل الأدبي ضرراً بالغاً يتساوى [في ضرره مع نظرتنا إليه في ضوء هذه المقومات وحدها ، إذ إن التقاليد الفنية والأدبية للعصر ، ليس لها كيان خاص بذاته مستقل عن العصر نفسه] (١١) . والمسرح كفن – بدون شك – يعكس [علاقة نوعية – لنقل علاقة جمالية – بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي ، أي أن الفن هو صياغة للعلاقة بين الإنسان وواقعه بالمعنى الشامل] (١٢).إذن فالعمليات الأدبية –على اختلاف أجناسها –هي عمليات اجتماعية في مفهومها ووسيلتها ، أو في جوهرها الذي يعد [محاولة يبذلها بعض الأفراد المتميزين ، وذوي القدرات الخاصة من أجل فهم عالمهم الاجتماعي] (١٣). ونظرة " سيسولوجية " سريعة للواقع المصري في العصر الحديث، يمكن من خلالها تحديد أهم الأحداث التي أدت إلى التحولات الكبرى في البنية الاجتماعية المصرية ، والتي على ضوئها يمكن دراسة تطور النص المسرحي من خلال علاقته بها وهي :

* دخول الفرنسيين مصر بقيادة نابليون سنة ١٧٩٨م.

* تولى محمد علي الحكم والثورة الزراعية والثقافية والعلمية والصناعية التي قام بها سنة ١٨٨١م .

* حفر قناة السويس وارتباط مصر بأوروبا على جميع المستويات اقتصادياً وسياسياً وفكرياً وثورة عرابي .

* الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩م وما صحبها من أحداث أهمها صدور الدستور المصري عام ١٩٢٣م .

* الحرب العالمية الثانية وما قبلها وما بعدها .

* ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها حتى عام ١٩٧٣م.

وقد أشار البحث في الصفحات السابقة إلى دور " صنوع " في المسرح المصري ، والذي كان نتاجاً – صنوع – للإفرازات الاجتماعية والتقلبات الطبقية التي أحدثها محمد علي الذي اعتبره كارل ماركس [الشخص الوحيد في الإمبراطورية العثمانية القادر على استبدال العمامة الفاخرة برأس حقيقية] (١٤) . ثم توالت الأحداث في تاريخ مصر والتي أسهمت بشكل أو بآخر في تغيير البنية الاجتماعية وأهمها ثورة عرابي ، ثم دور الحزب الوطني في قيادة الحركة الوطنية بقيادة مصطفى كامل ، وحادثة دنشواي ثم تكوين أول نقابة للعمال على يد موتسيان سنة ١٩٠٨، والدعوة إلى تحرير المرأة على يد قاسم أمين...الخ . كانت هذه الفترة مليئة بالتوترات والأحداث التي بدأ معها الوعي الاجتماعي يزداد ، وبدأت طبقة المثقفين تتبوأ مكانها ، وبدأ المسرح يكوّن جماهير له ، وبدأ يساير أحداث المقاومة الشعبية ضد الاحتلال والتي بدت في إعلان مصطفى كامل في يونيو ١٨٩٧ في الإسكندرية [في اجتماع عام ، ما يمكن اعتباره أول مطالبة شعبية منظمة لجلاء الإنجليز عن مصر] (١٥) .ومنذ ذلك التاريخ تقريباً بدأ المثقفون المصريون يستخدمون التأليف المسرحي والذي بدأ يتخذ شكلاً وطنياً يهاجم المحتل ، [وبمراجعة قائمة المسرحيات التي صادرتها السلطة آنذاك نجد إلى أي مدى كانت هذه المسرحيات ترتبط بقضايا الجماهير .... ومن جهة أخرى تبين لنا بداية ظهور الرقابة السلطوية والتي أصبح لها حق المنع والإباحة تبعاً لأهوائها ، وعلى سبيل المثال مسرحية " عرابي " تأليف محمد العبادي سنة ١٨٩٧م ، والتي تعرض فيها لفترة عصيبة من تاريخ مصر قبل وأثناء

وبعد الثورة العرابية ، والتي وافقت الرقابة عليها لأنها كانت تمجد السلطة والطبقة المالكة وتدين عرابي][١٦]. كان ذلك في الفترة من ١٩٠٠-١٩٠٧حيث سمح بعــــرض المســـرحية ولكن اللافت للنظر أن[تتعرض هذه المسرحية ذاتها للمصادرة عام ١٩٠٩ شأنها في ذلــك شأن رواية حمام دنشواي] [١٧] .

وهذا إنما يدل على زيادة الوعي بقضايا الجماهير من قبل المثقفيــن علــى تبــاين إتجاهاتهم من جهة وأن المسرح بدأ يأخذ دوره كعامل مؤثر في الجماهير من جهة ثانيــة إضافةً إلى أن عملية المصادرة من قبل السلطة في حد ذاتها تعد مؤشـــراً هامــاً لتلاحــم الظاهرة المسرحية مع قضايا المجتمع. اتخذ التأليف المسرحي في هذه الفترة اتجاهاً نحــو الواقعية سواء من خارج النص ، أو محاولة الدخول إلى النص ، فبدأ الكتــاب يضمنــون مسرحياتهم أفكاراً ومبادئ اجتماعية وسياسية معاصرة بدا ذلك في عدة إتجاهــات إتجــه اليها الكتاب والمترجمون والمعربون والممصرون عند اختيارهم للنصوص العالمية ، فقد كانوا يضعون في الحسبان ملاءمة موضوع النص المترجم أو المعرب للذوق العــام مــع إمكانية تضمينه أفكاراً ملائمة للواقع المعايش مع وضع شهرة الأديب المترجم لــه عيــن الاعتبار ، ثم مراعاتهم – عند التمصير – نقل بيئة المسرحية العالمية إلى بيئــة مصريــة مستخدمين اللغة العامية المصرية كما كان يفعل محمد عثمان جلال .

أما عملية التأليف والإبداع فقد نحى بها المثقفون عدة مناحٍ أهمهــا الاتجــاه نحــو التاريخ على سبيل المثال مسرحية "فتح الأندلس " لمصطفى كامل والتـــي اســتغل فيهــا الأحداث التاريخية ليحملها بفكر عصره وإن كان هذا النص خطابياً حماســياً بعيــداً عــن الدراما بمقوماتها المعروفة، ثم كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية المليئـــة بالأفكــار الإصلاحية والتي كانت نتاجاً طبيعياً لانتشار الصحافـــة والجمعيــات الأدبيــة واهتمــام المثقفين بالاطلاع على الآداب الأوروبية الحديثة والاتجاهات الفكرية الغربية المختلفـــة . قامت الحرب العالمية الأولى وتأثر بها المجتمع المصري والحركة المسرحية ، وظهــرت آثارها على شتى مناحي الحياة اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وسياسياً ، وعلى الرغــم مــن إعلان مصر التزامها بالحياد في بداية الحرب بيد أنها قــد غــيرت موقفهــا باعتبارهــا مستعمرة بريطانية ، فقد [خولت إنجلترا حق التمتع بحقـــوق الحــرب بكافــة الموانـــي المصرية ، وفي جميع جهات البلاد] [١٨] . ثم أعلنت الحماية الإنجليزية على مصر فـــي

١٨ ديسمبر ١٩١٤م. وبهذا تكون قد حلت الحماية [السافرة محل الحماية التي فرضتهـــا إنجلترا على مصر منذ ١٨٨٢م][١٩]، وقبل إعلان الحماية السافرة بشهر واحـــد، أي فـــي نوفمبر ١٩١٤م. فرضت الرقابة الصارمة على الصحف المحلية ، وأعلنت الأحكام العرفية في طول البلاد وعرضها ، كما قام الإنجليز تساندهم الحكومة باضطهاد الحزب الوطني و [مطاردة رجاله فلم يجد المثقفون بداً من الانكماش عن طريق الاهتمامات الثقافية والفنية المحدودة في الصحف ...... أو بين كتبهم وعوالمهم] [٢٠] .

وفي ظل هذه التوترات السياسية لم يسلم أبناء الشعب من ظلم المحتـــل ولا ســـيما أبناء الطبقات الكادحة وخصوصاً الشباب منهم ، إذ أرسلتهم قوات الاحتلال تساندها الطبقة العميلة إلي جبهات القتال مكرهين ليقفوا خلف الجيوش الإنجليزية في ســـيناء وفلســـطين، وكانت هذه الأحداث بمثابة فرصة عظيمة لزيادة نفوذ طبقة العمد والمشايخ حيث إن كثيراً منهم اتخذ هذه الأحداث فرصة [لسوق خصومهم إلى التجنيد تحت دعـــوى " التطـــوع " وكان كثير منهم يتخذون الدعوة إلى هذا التطوع وسيلة للرشوة يبتزونهـــا مـــن الأهليـــن لإعفائهم من التجنيد] [٢١] وقد أدى ذلك إلى ظهور طبقة العمد والمشايخ وأثرياء المزارعين كقوة مؤثرة داخل البنية الاجتماعية ، وتكونت بجوارهم طبقة أجنبية " برجوازية أوروبية " كنتاج طبيعي لزيادة نفوذ الاستثمارات الأجنبية في مصر وظهور القطن المصري كعامل مؤثر في الصناعة الأوروبية ، ونتيجة للمعاملات التجارية ظهرت طبقة السماسرة وصغار التجار كوسطاء ، هذا بجانب انكماش طبقة المثقفين من الطبقة البرجوازية. كل ذلك دفـــع أفراد الشعب ممن لا نصيب لهم من الثقافة ومن الفن سوى مظهره للبحث عن [شيء يسد فراغهم وضياعهم... وكان طبيعياً أن يبحثوا في أي شيء يستولي على اهتمامهم ويثـــير أفكارهم ولكن بشرط ألا يتعالى عليهم] [٢٢] . من هنا أصيبت الحركة المسرحية-في هذه الفترة بالشلل شبه التام-، وبدأت تنتشر روايات " الفرانكو آراب" وكذلك كوميديا الفصـــل المضحك والكوميديا المرتجلة ، والكوميديا الشعبية ، ومعظمها كانت متـــأثرة بـــالعروض الاستعراضية الأجنبية الحديثة بما فيها من رقص وسخريات .(*)

ومع اقتراب الحرب العالمية الأولى على الانتهاء ، بدأ المثقفون والفنانون يفيقـــون من سباتهم ، وكان عام ١٩١٧ م هو عام الوثبة المسرحية – إن صح التعبير – حيث شهد ميلاد فرقة جورج أبيض في ثوب جديد ، وظهرت في العام نفسه مسرحية " دخول الحمام مش زي خروجه " لإبراهيم رمزي .. ليصبح الأدب المسرحي- بهذا النـــص – ممثـــلاً

لأحد أشكال الوعي الاجتماعي ، باعتبار أن [عملية الإنتاج الأدبي والأيدلوجي جـــزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة] (٢٣) ومن هنا اقترب العمل الفنـــي مـــن الواقـــع الاجتماعي مضموناً وشكلاً باعتبار أن الأدب يعكس صورة المجتمع و [الثقافــة الســائدة فيه، ويعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع ، وكوسيلة أخلاقيـــة لأنـــه يرتبط بالرأي العام ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعيـــة والقيـــم ، وفـــي ســلوك الأفــراد والجماعات] (٢٤) . مما دفع الأدب المسرحي إلى تبوء مكانة مهدت بشكل أو بآخر لقيـــام ثورة ١٩١٩ م.

١-٢

ومسرحية " دخول الحمّام مش زي خروجه " كوميديا اجتماعية مستمدة من البيئة المصرية ، عالج فيها الكاتب مشكلات اجتماعية وأخلاقية من صميم البيئة المصرية ، وقد تناول فيها بالنقد الساخر أوضاعاً اجتماعية معينة بهدف التقويم والإصلاح. تدور أحـــداث المسرحية في حمّام شعبي بحي بولاق ، يفتح الستار على الحمّامي " أبو حسن " صـــاحب الحمّام ويدور بينه وبين مساعده " نشاشئ " صبي الحمّام حوار نفهم منه عدم إقبال الزبائن على الحمّام في ظل الغلاء السائد ، فيقرر الحمّامي إغلاق الحمّام باحثاً عن عمل آخـــر ، وتتدخل الزوجة " زينب " في الحوار محاولة إثناء الحمّامي عن عزمه حيث لا يصلح لأي مهنة أخرى غير مهنة الحمّاميّ ، فيقرر الزوج أن يعمل شاهد زور في المحكمة مثلما فعل " الواد أبو عشرين " . ورغم تحذيرات الزوجة للحمّامي بسوء عاقبة هذا العمل بيـــد أنـــه يصر لاجئاً إلى حيلة وهى أنه سيحلف في سرّه (يمين طلاق) أنه لا يحلف أمام القاضي (يمين صدق) أبداً. وأمام إصراره تذعن الزوجة ، طالبة منه أن يترك الحمّام لها ربمـــا يأتي الرزق على يديها مذكرة إياه بحيلها السابقة على الزبائن والتي جعلتهم (يكعـــون دم قلبهم) . بعد خروج الزوج يأتي الزبون (السّقع) أبو عويس عمدة كفر العجورة وخادمـــه عويلي ليقع في حبائل زينب وصبي الحمّام ، فتقنعه بأن زوجها مسافر وتريد أن تتخلـــص منه عن طريق طلاقها حتى تستطيع الزواج من غيره ، فتعرض على العمدة – المعجـــب بها – أن يقوم بدور الزوج المسافر ويطلقها أمام القاضي ، ثم يعقد قرانه عليها باعتبـــاره العمدة بعد ذلك ، وتدور الأحداث ويتقمص الحمّامي دور القاضي ، وتكثر المطالب علـــى عويس الساذج الذي سقط في يد عصابة من المحتالين لا فكاك له منها إلا بضيـــاع ثمـــن

القطن بأكمله ، لتنتهي المسرحية بضياع أموال عويس كلها الذي يعلن (أن لمرأة من بتوع مصر ضحكت عليه) ... (الله يخرب بيتك وبيت سيدك القاضي ويبتليـــك بالأوجـــاع ، ويطلع على عينيك البلا) . ويمكن ملاحظة ظاهرة الانتظار داخـل النـص منـذ بدايـة المسرحية ، فالستار تفتح على الحمّامي وصبيه ينتظران الفرج .

الحمّامي : يسّر يا مفرج الفرج يا عالي الدرج ! يا اخوانّا الناس جرى لهم إيه لا حد يجي يستحمى ولا واحد يتوضأ.. هو الناس خـــايفين علـــى عرقـــهم ولآيــه ..أي والله..بيدهم حق.. كل شيء غلي بقى زي النار..حتى الزبالة غليــت علينـــا.. ماعليهش.. ربنا يكملها.. عاود تعود الأيام..كريم..واد يـــا نشـــاشئ.. واد يـــا نشاشئ .

نشاشئ : إيه يا عم أبو حسن .

الحمّامي : ما تفز يا واد.. قوم شوف لك شوفه..انت نايم لي جنب الخلوة زي قط البيـــت لا منك فايده ولاعايده.

نشاشئ : وأنا بس أعمل ايه يا عم أبو حسن .. أنا حجر الناس م الســـكه أقـــول تعـــالوا استحموا ، ولاّ أقوّم منادي في البلد ؟

الحمّامي : وبس ايه الفايدة من فتح الحمّام من نص الليل ولا فيش حد يفتح علينا الباب .

نشاشئ : تعال انت راخر نام زيي .. الأيام الوحل يحلى فيها النوم (٢٥) .

ومن الحوار السابق يتضح أن الشخصيتين – الحمامي ونشـــاشئ – منتظـــران ، الأول ينتظر الفرج ويسعى إليه ، والثاني ينتظره ولا يسعى، ويمكن تسمية انتظـــار الأول بالانتظار الإيجابي ، أما الثاني فانتظاره سلبي ، ولعل ذلك يرجع إلى التبعية ، فالثاني خادم والأول سيد ، الأول يملك الفعل والثاني لا يملك . إضافة إلى ما في الحـــوار مـــن نقـــد الواقع الاجتماعي حيث الغلاء الفاحش في أيام (الوحل) على حد تعبير صبي الحمّـــام . والانتظار هنا منذ بداية المسرحية يسهم إسهاماً مباشراً دون مقدمات فـــي الدخـــول إلـــى المشكلة مباشرةً ممهداً للاحداث التي ستأتي بعد ذلك ومن شأنها دفع الصراع إلى الأمام .

وزوجة الحمّامي أيضاً تنتظر الفرج ...

زينب : إن كنت متضايق م الحمام روح انت وخلينا نفتحه ونشوف بختنا .. يمكن على قدومنا يروق الحال [٢٦] .

حتى في تبرير الحمامي "أبو حسن" لعمله كشاهد زور في المحكمة – وهو الفعل الذي يتخذه من أجل الحصول على المال – يلمح الانتظار – بشكل أو بآخر متمثلا في الآمال العريضة التي يرسمها لنفسه بعد نجاح خطته في التحايل على القاضي (حاحلف في سري يمين طلاق اني ما احلفش قصاد القاضي يمين صدق أبدا) .

الحمامي: ... يعني اليمين ما ينقلبش على عنيه زي ما بتقولي وأبقى آجي على رجلي للبيت مفتح وفي أمان الله وفي جيبي عشرين حته بخمسه من نظار الوقف اللي واكلين العالم .. ومن الأوصيا ومن ولاد الكلب اللي يبقى المال عندهم بالكوم ، ولما نسوانهم تطالبهم بالنفقة يدعوا أنهم مش لاقيين اللضا ويخشوا المحكمة حافيين ولابسين جلاليب مقطعة .

زينب : طيب ومش حرام عليك تيجي على الغلابة ..

الحمامي : الغلابة يا وليه لهم ربنا .. وربنا زي ما أنت شايفه . [٢٧]

ولا يخفى ما في الحوار السابق من نقد للواقع الاجتماعي السائد ، وبعد إقناع الحمامي لزوجته بالآمال العريضة القادمة ، تتخذ هي الأخرى نفس الخطوة ليكون انتظارها أيضا انتظارا إيجابيا . تنتظر وتتحرك نحو الفعل داخل المكان " الحمام " .

زينب : والله وبقيت عال يابو حسن ، خليت العين ماحت لك .

الحمامي : وبكره تموح أكتر يا مره لما البس العمه والشال الكشمير ، اللي ما كنش حيحك قفاي إلا يوم الجنازة .. بكره تيجي الفلوس .. ونشتري الحمام ده ونأجره .. وتبقى أشيا معدن . البلد دي اللي يخدمها بصدق يموت م الجوع . واللي يمشي على سلوها تزهزه له الدنيا . الله ينعل دي أيام .

زينب : والله صدقت يابو حسن .. الجماعة الدجالين وبتوع الرمل والودع والطوالع والمشايخ هم اللي رايجين فيها . والله أنا لاخرى لشوف لي حكاية قبل ما يغلى علينا الهوا . أهو المغفلين في الدنيا بالزوفة .

الحمامي : بس أوعي يا مره حد يضحك عليكي .

زينب : بقى أنا بدي أضحك عالناس ، والا بدك أضحك الناس علي .

الحمامي : مش معنى الكلام . بس خدي بالك احرصي من أولاد الحرام .

زينب : أنا مش حتخطي رجلي عتبة الحمام إلا يوم الفرج .. اطمن (٢٨) .

يظهر الانتظار أيضا في تحايل زينب على العمدة ، فخطتها التي رسمتها للإيقاع بالزبون القادم تعتمد اعتمادا كليا على الانتظار ..

زينب : حس ناس جايين .. يوه ! الجعان يحلم بالعيش ! هو حد دي الوقت ! ما عليهش .

سبع سنين وست اشهر وست أيام * واللي بأحبه يا ناس في حضن غيري نام
ما في البلد مسلمين ما في البلد حكام * الله يجازي العزول اللى رمى الفتنه

حتى السلام انقطع يا أمة الإسلام

نشاشئ : الله يخليكي يا ستي .. والله أنت شوفتك رضا . وكلامك رضا .. وتخلي ضلام عيشتنا نور .. غني يا ستي أ أقل منها .. الله الله . كمان وحياة عنيك .

عويس : الله ! الله ! كمان يا ستي ألمظ . قوام يا واد يا عويلي .. ستك ألمظ هنا النهارده بتغني .. والله أنا نفسي من زمان أسمعك ... (٢٩) .

وعويس أيضا شخصية منتظرة .. فهو قادم من بلدته " كفر العجورة " لمقابلة " الباشا ناظر القسم " كي يشكره على " البهويه " حاملا معه ثمن القطن بأكمله لرشوة " الباشا " وأتباعه ، ونظرا لأهمية المقابلة ذهب إلى الحمام أولا ليستحم ويتوضأ .

عويس : .... وجيت استحمى واتوضأ .. لحسن اسبارح نمت وحصل ما حصل وأنت عارفه ما يصحش الواحد يقابل الحكام جنب . (٣٠) .

نقد اجتماعي موجه على ألسنة الشخوص إلى طبقة الحكام والمنتفعين وسلوكهم ، وعندما يتقدم خط الصراع الرئيسي خطوة للأمام نجده معتمدا على إبراز دور الانتظار في دفع الحدث إلى الأمام ، فعويس يقع في حبائل زينب التي تدعي أنها ابنة صاحب الحمام

والتي تنتظر زوجها الغائب عنها منذ " سبع سنوات وستة أشهر وســـتة أيــام " فيكــون انتظارها دافعاً قوياً لسقوط عويس في الشرك . حيث إنها كامرأة تنتظر - على نـــار - زوجها وتعدّ مدة غيابه عنها باليوم .

زينب : .... بقى له النهارده سبع سنين وست اشهر وست أيام ولا أعرفش راح فين .

عويس : بقى عشان كده بتغني سبع سنين وست اشهر وست أيام ؟

زينب : أيوه يا سيدي .

عويس : وقلبك متولع فيه قوي .

زينب : قوي ولما شفتك حسيت إنه جه .. وتزلت أجري .

عويس : ولما شفتيني بقى ....

زينب : والنبي قلبي حبك ...

عويس : على إيه يعنى ؟

زينب : عيونك عسلية . حلوة قوي زيه .

عويس : وإيه كمان .

زينب : وخدك أبيض أحمر حلوة قوي زيه.

عويس : وإيه كمان .

زينب : وشفافيك صغيرين وحمر وحلوين قوي زيه .

عويس : كمان والنبي .. وإيه كمان .

زينب : وصدرك مربرت ، ودفيان ، وحلو قوى زيه .

عويس : الله : الله وليه بقى ما قبلتنيش بالحضن زى ما كنت حتقابليه .

زينب : يا سلام ياسعادة البيه .. !!

عويس : طب وكمان دي فيها إيه ! مش تبلى شوقك .. بقى يغيب عنك سبع سنين وست اشهر وست أيام ولا تطفيش نارك !

زينب : لا يا سيدي حرام .

عويس : بلاش ، ما تبليش شوقك ، خليني أنا أبل شوقي .

زينب : يوه .. يوه ..

عويس : بس بوسه !

زينب : بس حوش إيدك .

عويس : طب بس بوسه .

زينب : يوه . أوع أيدك بقول لك .

عويس : إيه العمل يا خوانا . المحل فاضي والوقت حيفوت . (٣١)

ويدخل عويس المصيدة ، ويسقط تماماً وأمام إغراءات زينب المتواصلة ينقاد تماماً إلى توجيهاتها ، فتقنعه بالقيام بدور الزوج الغائب أمام القاضي لأنه يشبهه ، حتى يتم طلاقها ثم يتزوجها وينسى عويس ما جاء إلي القاهرة من أجله ، ويسعى منتظراً أن ينال من زينب مبتغاة (بوسه واحدة) لأن (بنات مصر مفيش أحلى منهم) وانتظاره هنا انتظار إيجابي .

عويس : ..... والله بنات مصر ما فيش أحلى منهم . لها حس زي الكروان .. مصر صحيح أم الدنيا .. ياريت الواحد ما كان قضى العمر اللي فات ده كله بين نسوانا الجلاليف! آه ياناري لو كنت امسكها .. لو كنت دي الوقت في الدوار والا في الغيط .. آه ياناري ! ما عليهش .. الصبر طيب وهياش راضية تديني بوسه واحده أبل بها شوقي . (٣٢)

ويتنكر الحمّامي " أبو حسن " في زي القاضي متقمصاً شخصيته ليتطور الصراع ويدخل " عويس " لعبة النصب دخولاً كاملاً ، ويسير الصراع قدماً إلى الأمام بمطالب القاضي وأحكامه المتعسفة على عويس ، فلكي يتم الطلاق لابد من دفع النفقة ،

نفقة العدة ، ثلاثة أشهر تدفع في الحال والجميع ينتظرون فقد " بدأ الفـــرج " يـــهل علـــى الحمّامي وزوجته ، وينتظرون المزيد قبل فوات موعد الحمّام ، وعويس ينتظر الحصـــول على مبتغاة (بوسه واحدة) في سبيلها يدفع النفقة .

عويس : أمرى لله . أمرى لله . الحق عليّ ! خدى ياستي نفقة عدتـــك .. دول الأربعيـــن اللي جبتهم من البلد حاخد منهم عشرة .

زينب : (تعد النقود) واحد . اثنين ..

الحمّامي : فى سرك .. ميعاد الحمام حيفوت ..

زينب : ثلاثين .

الحّمامي : تمام ؟

عويس : كفاني بقي .. امتى أقابلك بقى ؟!

الحّمامي : اخرج يا راجل ، يا فاسق يا قليل المروءة .. تترك مرآتك للشيطان الرجيـــم ، خرجه يا ضوي .

زينب : يروح فين يا سيدي .

عويس : ليه ؟ عاوزه مني ايه ؟ أنا خلاص مابديش أجوز .

زينب : اخص عليك بقى علشان ما نسبك الحكاية تتخض قوام .. (٣٣)

وتتوالى المطالب ، وتتوالى الأحكام التعسفية من مؤخر صداق ، ونفقـــة متعـــه ، ويرتفع خط الصراع والثلاثة ينتظرون ، الحمامي وزوجته ينتظرون المزيد أمـــا عويـــس فيتحول انتظاره إلى انتظار الخروج من المصيدة التي وقع فيها بإرادته .

عويس : آه يا خواتي .. يا خراب بيتك يا عويس .. يا جوعة العيال السنادي.. يا رفتك من العمدية بعد ناظر القسم ما يعرف إنك فلست .. والله يا ناس ما شفتها قبل دي الوقت . والله يا ناس دي لعبة واتلعبت عليّ . وبس قلت لك كده يا سيدنا القاضي علشان هي غرضها ......

الحمامي : يا راجل يا قليل الحيا اوع تكون بلغت المحكمة شئ كذب بعد ما حكمت لحسن هذا دى الفعل تترمي في المغطس وهو سخن بيغلي وليس لك بعدين أجر عند الله قول إذا شئت . واستعد يا ضوي .

عويس : سكت يا سيدي ، عوضي على الله . (٣٤)

يصل الصراع إلى نقطة التأزم القصوى ، بعد إعلان زينب للقاضي - مستغلة سذاجة عويس - أنها حامل منذ سبع سنوات وستة أشهر وستة أيام !! ، وأنها ممكن أن تضع بعد عشرين سنة !! فيحكم القاضي (الحمامي) بنفقة عشر سنوات تدفع فورا وفي الحال، ليدفع " عويس " كل ما تبقى معه من نقود معلنا سخطه على أبناء مصر " القاهرة " راجعا إلى بلدته بلا جاه ولا سلطان ، لتنتهي المسرحية بهذا الموقف " الكوميدي" والذي تبدو فيه نتائج انتظار الحمامي وزينب وصبي الحمام ، وضياع عويس ضياعا كاملا ، وليصبح إبراهيم رمزي هو [الفاتح الحقيقي في حقل الكوميديا المصرية الخالصة] (٣٥)

عويلي : أي والله يا ولاد . دخول الحمام مش زي خروجه !

عويس : أي والله !

عويلي : خش بقى يا عم أبو عويس بك . ادخل شوف مزاجك .

عويس : اسكت ما نيش عمك أبو عويس بك .

عويلي : ها .. ها . أمال أنت مين !

عويس : أنا علي أبو حجازية ابن محمد أبو حجازية من دهشور وأمي خدوجة بنت سيد أحمد .. ودي الست زينب مطلقتي بنت الأمير أبو حسن الحمامي ببولاق .

عويلي : مين بيقول كده . دانت جناب . سعادة عمدة كفر العجورة أبو عويس بك على سن ورمح .

عويس : اسكت . دا كان زمان يابني - راحت الفلوس . وراح تمن القطن . وراح عمك أبو عويس عمدة كفر العجورة. أوعى تتنفس لحسن بعدين تروح روحك . والا يرموك في المغطس وهو سخن بيغلي - أنت معاك حاجة !

الحمامي : خدي يا حرةِ . هذه ورقة طلاقك .

زينب : ربنا يطول في عمرك يا سيدي القاضي .

عويلي : آميــن.

عويس : آمين .. آمين !

الحمامي : أخرج يا راجل يا فاسق يا قليل الحيا يا قليل المروة .

عويس : حاضر . قال ماحدش من ولاد مصر ضحك عليّ .. ضحكت علــيّ مــره .. أديني رايح يا الله يا واد يا عويلي .

زينب : يروح فين يا سيدى القاضي .. ونفقة العيل لما يتولد .. واجرة الست الداية .. وتمن الخلخال للمولود إن شاء الله ربنا يعوض عليك .

عويس : أهم يا ختي أهم .. الله يخرب بيتك وبيت سيدك القاضي ويبتليك بالأوجـــاع ،. ويطلع على عينك البلا .

نشاشئ : ديهد .. فين البقشيش يا سعادة العمدة .. دامش حرام عليك !

زينب: أديها فرجت يا معلم ـــــ يـــا أبـــو حســـــــون

أوعى بقى تجي مبلم ـــــ وتســـب الـــكـــــــون

شوف دول بعينك يا نشاشئ يا بن العره

أدينا صرنا يا نشاشئ ـــــ زي الأمــــــــــــرا

نشاشئ : دا كله من وشك الأزهر ـــــ يـــــا ســـت الـــناس

دا يا سيدنا كان وشه أغبر زي النسناس

الحمامي :يأبن القبيحــة دي العمة ـــــ وشـــال الـــكـــشـــمـــير

هم اللى زاحوا دي الغمة ـــــ مـــا تعيـــش كتـــيـــــر

الجميع :الله يخلــى لنـــا البسطـــا ـــــ أهـــل الكـــرامــــــات

رزق الغلابـــة على العبطا فـــي دي الأوقـــات (٣٦)

١ - ٣

في عام ١٩١٨ كتب محمد تيمور مسرحيته الأولي "العصفور في القفص" والتي خطا بها المسرح المصري خطوة كبيرة نحو الواقعية شكلاً ومضموناً ، حيـــث تتعــرض المسرحية لعلاقة الآباء بالأبناء من خلال علاقة " محمد باشا الزفتاوي " الرجـــل البخيـــل المقتر بابنه " حسن " المغلوب على أمره وهي علاقة متأزمة – كعادة علاقة الآباء بالأبناء في زمن ما قبل المسرحية – ، ولكنها في المسرحية تأخذ بعــــداً أشـــد تأزمـــاً ، وأكـــثر خصوصية [فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدراً لها أن تنفجر بعد عـــام ، والأبنـــاء يتطلعون مع غيرهم من أهل مصر-إلى شئ من الحرية، في السياســـة وفـــي الاجتمـــاع معاً].(٣٧) وتلاها تيمور في نفس العام (*) بمسرحية " عبد الستار أفندي " والتـــي تصـــور مأساة أسرة من الطبقة المتوسطة من خلال علاقة الأبناء بالآباء ، حيث يقع رب الأســـرة المغلوب على أمره " عبد الستار أفندي" تحت سيطرة الزوجة المتسلطة " نفوسة " والابـــن المدلل العاق "عفيفي" فتكون "جميله" الابنة المتزنة هي ضحية هذه العلاقة المتوتـــرة، ثـــم كتب تيمور أوبريت " العشرة الطيبة " ، ثم آخر أعماله " الهاوية " والتي لم تظـــهر إلا بعد وفاته بأربعين يوماً . ويمكن القول بأن مسرحيات محمد تيمور الثلاثة من مســـرحيات [النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن مثل مشكلة تربية الأبناء تربية تعســـفية في مسرحية " العصفور في القفص " أو مشكلة عارضه طرأت على حياة مجتمعنا فـــي فترة معينة مثل مشكلة الكوكايين وإدمانه التي انتشرت في مجتمعنا في أعقـــاب الحـــرب العالمية الأولى، وتردد صداها في كثير من الأزجال والقصص ثم المسرحيات ومن بينـــها مسرحية " الهاوية "] .(٣٨)

١ - ٤

وتبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية في أعمال محمد تيمور الثلاثة (" العصفور في القفص " " عبد الستار أفندي " " الهاوية ") كنتيجة لتأثير ثورة ١٩١٩ وما صاحبـــها من أحداث وما ترتب عليها من نتائج أهمها أن [البنيــــة الاجتماعيـــة قـــد بـــدت أكـــثر وضوحاً].(٣٩) فقد شاركت جميع فئات الشعب – على اختلاف طبقاتهم – فـــي الثـــورة ،

والتي كانت ثورة سياسية في الجانب الأول ، تحركها عوامل سياسية بجانب عوامل اجتماعية واقتصادية ، فقد كان السبب المباشر للثورة هو اعتقال سعد زغلول وزملائه من أعضاء الوفد المصري الذي تكون في نوفمبر ١٩١٨ م للمطالبة باستقلال البلاد التام وانتهى بإنذار واطسن في ٦ مارس ١٩١٩ ، ثم موقف المعارضة من جانب سعد وزملائه والذي انتهى بدوره إلى [اعتقال سعد وزملائه يوم ٨ مارس ١٩١٩ ، فكانت الشرارة التي أشعلت نار الثورة]. (٤٠) وهذا إلى جانب الأسباب السياسية المتمثلة في تطلع أبناء الشعب إلى الحرية والاستقلال حيث ذاق مرارة الذل تحت وطأة الأحكام العرفية أثناء الحرب والتي كانت سبباً في الحيلولة بين الشعب وإعلان سخطه على المستعمر ، وأسباب اقتصادية متمثلة في سيطرة رؤوس الأموال الأجنبية، وأسباب اجتماعية متمثلة في زيادة الوعي مع تطور حركة المجتمع وإبراز دور المثقف المصري والذي ساعده في ذلك انتشار التعليم إضافة إلى نشاطات الحركة النسائية .. كل هذه الأسباب مجتمعه أسهمت في حتمية قيام ثورة ١٩١٩ . وكان لابد من مسايرة الحركة المسرحية للثورة حيث تأثرت بها، ولعل في عملية القبض على سعد وزملائه وثورة الشعب حتى عاد سعد ، ونظرة جميع أفراد الشعب إلى سعد باعتباره البطل المخلص الذي انتظروه طويلاً محكاً أسهم بشكل أو بآخر في بروز ظاهرة الانتظار في أعمال الكتاب في كل الأجناس الأدبية ومن بينها المسرحية، حيث كانت هذه الفترة هي الفترة التي صبغت الحركة المسرحية بصبغة الميل إلى الواقعية والتي كانت [الصفة التي أتت بها ثورة ١٩١٩ واضحة جلية في عالم الفن ، بحيث يبدو كل شئ وكأنه منقول من الحياة نقلاً فوتوغرافياً ......وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البنية الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات](٤١) .

وسيقف البحث عند مسرحية " الهاوية " وهي آخر أعمال محمد تيمور المسرحية ليتتبع ظاهرة الانتظار فيها ومدى تأثيرها في الدراما شكلاً ومضموناً ، حيث تسهم بشكل أو بآخر في دفع الصراع وزيادة التوتر الدرامي داخل النص وداخل الشخصية في آن واحد ، بل ويسهم الانتظار – في بعض المواقف – في توتر الملتقي ذاته . والمشكلة الرئيسة في " الهاوية " هي مشكلة الإدمان – إدمان الكوكايين – والتي انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وقد تناول محمد تيمور هذه المشكلة من خلال مجموعة من الشباب الأرستقراطي من الذين وقعوا في براثن هذا المخدر ، واختيار تيمور لشخصياته

من بين أفراد الطبقة الأرستقراطية لا يعني أن المخدر كان منتشرا بين أفراد هذه الطبقة فقط ، بل [امتد إلى الكثيرين من أفراد الشعب حتى رأينا الزجال الشعبي يقول : شم الكوكايين خلاني مسكين مناخيري بتون وعقلي حزين

وهو زجل كان أفراد الشعب يتغنون به في تلك الفترة] .[42] طرح تيمور القضية من خلال عائلة "أمين بك بهجت" الذي انحدر إلى هاوية الإدمان بعد موت والده والذي ترك له ثروة طائلة ، وهو لايزال شابا في الرابعة والعشرين الأمر الذي دفع أمه " حكمت هانم " أن تزوجه لعل الزواج يصلح حاله ، فتزوج " أمين " من " رتيبة " الفتاة العصرية المتحررة ، وأصيبت الأم بخيبة أمل كبيرة في ابنها ، إذ إن الزواج لم يصلح حاله ، بل ساءت أحوال أمين وازداد انحدارا في هاوية الإدمان مع صديقين له من نفس طبقته "شفيق بك" و " مجدي بك " ، وأمام هذا الضياع لم تجد الأم بدا من الاستنجاد بخاله " أحمد باشا يسري " لعلة يستطيع إنقاذ الابن من الضياع ، ولكن أمين لا يتقبل النصح سائرا في طريقه إلى الهاوية المتمثل في السكر والعربدة ولعب القمار وإنشاء العلاقات الغير مشروعة مع النساء – رغم أنه متزوج – فيبدد ثروة أبيه شيئا فشيئا ، ويفشل خاله وكذلك أمه في إصلاحه ، ولم يكن ضياع المال إلا الإنذار الأول الناتج عن الإدمان ، تلاه بعد ذلك الضياع الكامل وهو ضياع الشرف، منذ أن كشف " أمين " زوجته على صديقيه لتتسامر معهما وتتحدث إلى أن نجح " شفيق " في خلق علاقة غرامية غير مشروعة مع" رتيبة" وظل يراودها عن نفسها أربعة أشهر حتى خضعت الزوجة المستهترة وقد استدرجها "شفيق " إلى منزله بعد أن رتب أموره ، فأعد " الشمبانيا " وسرح الخادم ، واعتذر عن موعد لقاء له مع " أمين " ، وراح ينتظر " رتيبة " ، وفي ظل هذا الانتظار تحدث عدة مفارقات – في مشهد من أقوى مشاهد المسرحية – أهمها دخول "أمين " على " شفيق " فجأة ، فتتواري الزوجة ، وبعد حوار طويل ومواقف مليودرامية يخرج " أمين " مقتنعا أن المرأة التى بالداخل هي "لطيفة هانم " أخت صديقهما الثالث " مجدي " وتتوالى الأحداث إلى أن تحدث مشادة كلامية بين "أمين " و " مجدي " الذي يعرف الحقيقة تنتهي بمعرفة "أمين " خيانة زوجته وصديقه ، وهنا تنتاب أمين حالة هياج هيستيرية نتيجة للإدمان ، فيواجه الزوجة الخائنة والتي تخبرة بالحقيقة كاملة ملقية اللوم كل اللوم علية لأنه لم ينتبه

إليها ولا إلى بيته ، فيشم " أمين " جرعات متتالية من المخدر تقضي على حياته ماديـا ومعنوياً ، وتنتهي المسرحية بالسقوط التام على المستوى المادي والأخلاقي .

وتبدو ظاهرة الانتظار في الهاوية منذ اللحظات الأولى ، حيث نجد الأم " حكمـت هانم " تنتظر أخاها " أحمد باشا يسري " لتطلب منه المساعدة في تقويم الابـن الضـال " أمين بك " .

حكمت : ... أخويه .. أهلاً وسهلاً .

يسري : أهلاً وسهلاً يا أبله إزاي الصحة ؟

حكمت : بخير يا خويه ، والحمد لله ، وازيكم انتم ؟

يسري : بخير . لكن قوليلي هو شحاته لحق يديك خبر بأني جيت ؟

حكمت : لا ، يا خويه ، أنا جيت من نفسي ، أنا شفتك من الشباك وأنت داخل .

يسري : أيوه قوليلي كده أمال (يجلسان) أديني جيت حسب الاتفاق . والله أقولك الحق . أنا اتوغوشت خالص لما بعتي لي امبارح أم على تقولي إنك عاوزاني في مسـألة ضرورية ، قعدت أسألها إيه هيه المسألة الضرورية دي ما أمكنش إني أعرف حاجة أبداً يظهر إنك ما قلتلهاش الموضوع .

حكمت : لا يا خويه ماهو انت دلوقتي ما بتسألشي عنا إلا في السنة مرة . يظـهر إنـك ماكنتش بتيجي تشوفنا زمان إلا عشان المرحوم جوزى .

يسري : لا والله ياأختي ، بس المسألة زي ما أنت عارفه ، أهو الواحد دلوقتي ما بيصدق يطلع من مصيبة إلا ويدخل في مصيبة تانية . (٤٣)

واستخدام الكاتب للانتظار هنا يسهم في التمهيد ، أوفي إظهار الخلفية الضروريـة من المعلومات ، حيث التعرف – تعرف المتلقي – على الشخوص داخل العمل ، وكذلـك التعرف على القضية الرئيسة التي يتناولها العمل .

حكمت : بقى مانتش عارف ؟ اسكت ، يا ريت كان ربنا خلق قلب الأم من حجر، كـانت الواحدة استريحت ولا شافتش اللي بتشوفه كل ساعة .

يسري : ليه هو جد حاجة لاسمح الله ، أمين بك كان وعدني وعد صحيح إنه حيبطل السهر والخمرة وكل الحاجات دي اللي بردة احياناً الواحد يعذر الشباب عليها .

حكمت : يا ريته يا خويه كان قلل ومش بطل . ده دلوقتي بيجيب معاه من الأجزخانه بودرة في قزازة صغيرة يتشقها وبعدها يا خويه يطلع خلقه ويبقى في حاله ربنا ما يوريها لحد .

يسري : الكلام ده إيه بياخد كوكايين ؟

حكمت : أنا عارفه اسمها إيه البودرة دي . قلت لي جوزيه علشان ينصلح حاله ما ستنتش لما يفوت على موت أبوه سنة وجوزته وبرده مانصلحش .

يسري : لا حول ولا قوة إلا بالله ، طيب والست بتاعته بتقول إيه ؟

حكمت : الست بتاعته سيباها تهوى ، هو أنا كان عشمي في الجوازة دي ياخوية . دنا كان بدى أخد له بنت ناس من مقامنا متعلمة ومتربية على الأقل تاخد بالها منه .. القصد أهو ده اللي جرى (٤٤).

وهكذا على مدار الفصل الأول من المسرحية ، عرض للمشكلة مع تعريف للشخصيات وطبائعها . ويتطور انتظار الأم ، فهي لا تكف عن إعلان سخطها على هذا الوضع حيث الابن مدمن والزوجة مستهترة مسرفة كثيرة الخروج دون إذن زوجها ، فتتساءل الأم دائماً.. متى سينتهي كل ذلك ؟ والإجابة عن سؤالها واضحة وصريحة على لسان أخيها أحمد باشا يسري .

حكمت : اللي ما سألت عن جوزها إلا وهيه خارجة .

يسري : دي دلوقت بقت مؤدبة قوي . أهي بتقول لي يا عمي .

حكمت : آه والله أنا ماني عارفه الحال ده حيخلص امتى ؟

يسري : يخلص امتى : مانتيش عارفه يخلص امتى ، يوم ما تخلص الفلوس يا ستي .(٤٥)

وانتظار الأم انتظار سلبي في مجمله وإن شابته بعض الإيجابية متمثلة في طلبها من أخيها نصيحة الابن ،وإن كانت في نهاية المسرحية ترفض اقتراحاً من أخيها بالحجر

على الابن بدعوى السفه ، فتكون السلبية السمة الغالبة على انتظارها طـــوال المســرحية حتى تفجع في النهاية بموت ابنها . في حين يأخذ الانتظار شكلاً مغايراً عند " مجدى بك " الشخصية الانتهازية التي تعيش (سفلقة) على أصدقائها.. فهو مدمن كوكايين ولكـــن لا يشتريه، وإن اشتراه يدفع ثمنه من جيوب الآخرين .. وهو على هذا انتظار إيجابي حيــث يستخدم كل حيله البارعة متمثلة في إلحاحه المستمر من أجل الحصول على ما يريد ، فهو لا يكل الإلحاح ولا يضيق بتهكم الآخرين .

مجدي: (لأمين) شوف يا أمين أبقى في بيتك ولا اقدرش اتنشق ، دي إهانة (لشفيـــق) هات ياجدع تنشيقة .

شفيق : لما يعترف إنه كان محشش ليلة إمبارح .

أمين : عندك حق (لمجدى) لازم تعترف إنك كنت محشش إمبارح .

مجدى: ويعني إن معترفتش بأني كنت محشش ما تنشقش .

شفيق : طبعاً .

مجدي: (بعد تردد) طيب يا سيدي كنت محشش . هات بقى تنشيقة خليك خفيف .

شفيق : طيب خد .

مجدي : أيوه كده خلي الواحد يفرفش .

أمين : أما عندك حق صحيح يا مجدي . الواحد كانت دماغه فاضية .

شفيق : الحمد لله اللي اتملت .

مجدي : لكن دماغي أنا ما تمليتش عايز كمان تنشيقة .

شفيق : ياخى اشترى لك شوية .

مجدي: عيب ياشفيق بيه عايزني اشتري كوكايين وانت .... الكلام ده ايه ، وحياة أبـــوك اديني كمان تنشيقة .

شفيق : خد يا سيدي ...

مجدي: الله يخليك يا شفيق، وأنت يا أمين بك، ماتبشتريش ليه كوكايين مع إنك يعني من الجماعة اللي مناخيرهم بتحن له من وقت لآخر .

أمين : ومين قالك إني ما بشتريش (يخرج زجاجة الكوكايين من جيبه)

مجدي : الله أكبر، دلوقت يا أمين بك أنت مديون لي بمبلغ عظيم .

أمين : مديون لك بكام جنيه يا سيدي .

مجدي: بأربعتاشر ألف تتشيقة . (٤٦)

على أن الظاهرة تبدو في النص بعد ذلك بشكل لافت للنظر ، فتظهر واضحة جلية في المواقف التى يتطور فيها الحدث ويتقدم فيها الصراع الدرامي على إثرها. وأول هذه المواقف ما كان في "المشهد التاسع من الفصل الأول " وهي لحظة انتظار مجدي وشفيق رؤية (رتيبة) زوجة أمين بك .

وهذا الموقف يُعد نقطة انطلاق هامة حيث تبنى عليه المواقف التالية ، ويمثل بعداً أساسياً من أبعاد الصراع داخل النص ، فيتخذ الصراع بعداً جديداً على إثره تتأزم المواقف ويكون هذا الموقف سبباً في تأزمها .

مجدي : قولي مالمحتش مراته أبداً في السكة ؟

شفيق : أبداً يا أخي .

مجدي : اسكت دي بنت وظوظ قوي .

شفيق : عيب يا أخي ما تقولش الكلام ده .. سبحان الله العظيم .

مجدي : وأنا قلت حاجة وحشة . اسكت دنا شفتها مره في شيكوريل يا فندم وكنت سحت على طول . لأ . والغريبة عليها لفّته يا فندم تخلي قلب الواحد ....

شفيق : (ضاحكاً) يلتفت وراه .

مجدي : ياريت . يبرطع . لأ وبنت شيك ألامود . شفتشي خالص .

شفيق : يا أخى ما تكترش بقى .

مجدي : طيب يا سيدي الحق عليّ اللى كلمت (يسمع صوت أمين يقول لرتيبة تعالي ياشيخة ماتتكسفيش) أهى جت أهيه . (٤٧)

وتتطور الظاهرة داخل النص بتطور المواقف والأحداث، وكلما خطا خط الصراع خطوة بدت الظاهرة أكثر وضوحاً . يتضح ذلك في الفصل الثاني من المسرحية ، حيث تبدو الشخصيات الرئيسة في المسرحية في حاله انتظار ، مما يجعل الدراما تتوتر ، ويتوتر المتلقي أيضاً أثناء متابعته للأحداث .

وتدور أحداث هذا الفصل في منزل شفيق بك " حيث ينتظر حضور رتيبة بعد أن كتب رسالة إلى "أمين بك " يعتذر فيها عن لقائه حسب الموعد المحدد ، وقد أعد "الشمبانيا " وأعطى الخادم إجازة استعداداً للقاء المنتظر والذي أعد له العدة منذ أربعة اشهر .

شفيق : ..... أهو بالجواب ده أقدر أخلص منه النهارده. الله يبعتك قوام يا رتيبة . قال المغفل قال عاوزني اتفسح معاه النهارده . وقال بعد ما قعدت أربع تشهر أعافر مع رتيبة لحد ما ترضى وتيجى تزورنى يقوم حضرته قال يدينى ميعاد علشان أتفسح معاه. مع بت معرفش إدبق عليها منين يا أخي نهايته (يدخل الخادم حاملاً صينية عليها زجاجة شمبانيا وكأسان) حط دول هنا تعرف قهوة أوبليسك في شارع عماد الدين ؟ .

الخادم : أيوه يا فندم .

شفيق : أوع تكون مش عارفها ؟

الخادم : لا يا فندم عارفها كويس .

شفيق : طيب . خد الجواب ده .. وروح على طول على قهوة أوبليسك تلاقي هناك أمين بك تقوم تديله الجواب ده النهارده. سامع ؟ وبعدين ماترجعش . عندك يوم راحه . مش عاوز أشوف وشك النهارده . فاهم والا لأ .

الخادم : فاهم يا فندم كويس .

شفيق : اسمع. وإن سألك أمين بك عني قول له إني عندى صداع شديد ومغص في الكلا وإنى مش قادر أسيب السرير أبداً .

الخادم : حاضر يا فندم .

شفيق : أنا محبش أكرر الكلام اللي أقوله كتير . ودينى حقولك آخر مرة أهو عشان ما تغلطش. المهم إنك تودى الجواب لأمين بك ، وإنك تقول له إني عيان . وإنك ما تورنيش وشك لحد بكره الصبح . ياللا . (٤٨)

وانتظار شفيق هنا يمكن اعتباره انتظاراً إيجابياً حيث إنه يتقدم نحو الفعل ويخطط له بمنتهى الدقة ، يرسل رسالة اعتذار ، ويعد العدة للقاء ، ويعطى الخادم إجازة ، بل ويحكم التدبير بأن يحضر خادماً طفلاً ليجلسه على الباب فلا يسمح بدخول أحد من الرجال.

شفيق : يالله اخرج أنت وابعت لى الواد مرسي .

الخادم : حاضر يا فندم .

شفيق : الله يبعتك قوام يا رتيبه ... تعال يا واد . شوف اقعد جنب الباب وكل واحد يجي يسأل عني تقول له إني مش هنا . كل واحد يجي يسأل عني تقول له ايه ؟

مرسي : أقول له إن حضرتك مش هنا .

شفيق : برافو عليك . لكن ياشاطر ، إذا واحده ست ؟

مرسي : أعمل لها إيه ؟

شفيق : تدخلها على طول من غير كلام ولا حديث . إذا جت الست تعمل معاها إيه ؟

مرسي : أدخلها على طول من غير كلام ولا حديث .

شفيق : كويس خالص خد يا شاطر القرش ده . وإن كنت حتعمل تمام زي ما قلتلك أديك قرش كمان.

مرسي : حاضر (٤٩)

ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن ؛ وبطريقة ميلودرامية يترك الصبي الباب فرحاً بالقرش ليذهب إلي الدكان لشراء حلوى، والمصادفة العجيبة في نفس اللحظة يدخل مجدي بك . واللجوء إلى الميلودراما كوسيلة لاثراء الحدث وارتفاع الصراع وتطورة ، وأيضاً كوسيلة فعّالة لفك عقدة المسرحية سمة بارزة عند محمد تيمور في جميع أعماله، [ولعل ذلك يرجع إلى تأثره الكبير بموليير حيث كانت المليودراما إحدى حيله البارعة والفعالة في فك عقد مسرحياته](٥٠) .وبدخول مجدي يتخذ الانتظار بعداً جديداً .. فمجدي "اللحوح" يريد معرفة السيدة التي ينتظرها " شفيق بك " وشفيق يريد إبعاد مجدي عن المكان بسرعة انتظاراً للقاء المرتقب من جهة وتجنباً للفضيحة من جهة أخرى ، وكلا الانتظارين – انتظار مجدي وانتظار شفيق –انتظار إيجابي الأول يسعى إلى المعرفة والثاني يسعى لتحقيق مأربه وعدم الفضيحة في آن ، مع استغلال مجدي للموقف في .

ابتزاز شفيق . والكاتب يستخدم الانتظارين لدفع الحدث وإظهار توتر الشـــخوص داخـل العمل ، وهذا بدوره يسهم في شد انتباه المتلقي .

شفيق : مجدي ! ما تبقاش تقيل. قلت لك عندي رند يفو يا أخي يا سلام بقى !

مجدي : ماتزعلش أديني طالع أهو (يتثاءب) مانتش شايفني بتاوب أهو وعـــاوز أروح عشان أنام ؟

شفيق : طيب يا أخي متروح .

مجدي : بس بدي أعرف الست اللي حتيجي كمان شويه هنا واللا يعني مخبيها علينـــا يـــا بطل ؟ .

شفيق : (غاضباً) يا أخي ما تبقاش تقيل . سبحان الله العظيم في طبعك . ما تزعلنيش يا مجدي . قلت لك ما تزعلنيش .

مجدي : بس بس بس . أنا قولتلك ما تزعلنيش . واحنا فينا من زعل . يـــا جـدع . أمـــا عجيبة !! والا فيها إيه لو كنت تزعل . مانتش خايف لزعل أنا كمان .

شفيق : وبعدين يا مجدي .

مجدي : (يرى زجاجة الشمبانيا على الخوان) الله شمبانيا(يهجم على الزجاجة ويمســـك بها) . لازم آخد كاس وحياة أبوك .

شفيق : (غاضباً) مجدي ! حط القزازة في مترحها .

مجدي : اختشي بقى .

شفيق : بقولك يا مجدي حط القزازة مترحها أحسن والله العظيم ما يحصلش طيب بعدين .

مجدي : (يضع الزجاجة) ما تزعلش ما تزعلش . أنا قولتلك حط القزازة في مترحهـــا . أديني حطيتها في مترحها يا سيدي .

شفيق : يا أخي ما تبقاش تقيل اطلع بقى .

مجدي : مانيش طالع إلا لما أعرف مين الست اللى جايه دي وإلا لما آخد كاس شمبانيا .

شفيق : أما إنك تقيل . لا ده ولا ده .

مجدي : مين اللي تقيل فينا بقى أنا ولا انت (يتثاءب) والنبي يا شفيق تقولي مين البنـــت اللي شنكلتها دي ؟

شفيق : يا أخي ما يصحش أقولك مين . دي ست متجوزه .

مجدي : آه قولي كده ست متجوزه (بيهزأ) لها زوج تخاف على شرفه لأنها ذات طهـــر وعفاف [٥١].

لا يكتفي مجدي بهذه المعلومات ، بل ينتظر المزيد من المعرفة والمزيد من جيوب شفيق أيضاً ، فيراوغ شفيق ويتظاهر بالخروج ، فتتفرج أسارير شفيق ، ولكـــن مجـــدي يعاود الجلوس . وبين هذا الشد والجذب يزداد التوتر على مستوى الحدث والشخصية على السواء .

شفيق : يا مجدي أبوس إيدك ورجلك يا أخي . أبوس أيدك ورجلك خلي في وشك شـــوية دم .

مجدي : حتشتم يعني ؟ اديني خارج أهو (يتجه نحو الباب ، فيسر شفيق ولكنه يلتفـــت وينظر لزجاجة الشمبانيا ويتنهد)

شفيق : جرى إيه يا أخي ما طلعتش ليه ؟ واقف تعمل إيه ؟

مجدي: مش هاين عليّ أفوت قزازة الشمبانيا يا شفيق . النبي تديني كاس وأنا أطلع علـــى طول .

شفيق : ......:............ مستحيل .

مجدي : طب هات تنشيقه . [٥٢]

ويتكرر إلحاح مجدي مساوماً ، يريد معرفة اسم زوج السيدة ، ويريد جرعة مـــن الكوكايين إلى أن ينتهي المشهد بتطور ميلودرامي أيضاً، فيحضر " يسري باشا " ويدخـــل مجدي غرفة النوم ، ويتطور الانتظار – بسبب هذا الموقف الميلودرامي – ليتحول انتظار شفيق من انتظار حضور رتيبة إلى انتظار خروج " يسري باشا " ومجدي علـــى الســـواء خشية تأزم الموقف أكثر من ذلك. وكان هذا الموقف سبباً في زيادة توتره ، فهو يستعجل خروج يسري ومجدي ويتوقع وصول " رتيبة " في أية لحظة . ويمكن ملاحظة هذا التوتر في هذا الحوار بين " يسري باشا " و " شفيق بك " .

يسري : متشكر . أنا في الحقيقة جي عشان أكلمك في موضوع .

شفيق : بكل ممنونية يا باشا ولكن ما تأخذنيش لأني .... يا باشا أحب إن صراحتي مـــا تؤلمكش .

يسري : بالعكس بالعكس .

شفيق : لازم يا باشا أنزل حالاً عشان أقابل واحد في مسألة ضرورية . ومعنديش وقت يا باشا فاسمح لي إنك ترجئ الكلام في الموضوع ده لوقت آخر .

يسري : أنا جاي في مسألة رجا بسيطة ، وموضوعي ما يخدش إلا تلات دقايق بس .

شفيق : إذا كان الأمر كذلك يا باشا اتفضل .

مجدي : (من داخل الغرفة يغني) يا ليل يا عيني يا ليلي يا عيني .

يسري : (مندهشا) فيه مغني هنا ولاّ إيه ؟

شفيق : لا . ده واحد صاحبي مش عارف إن سعادتك هنا . (يهرع نحو باب الدهليز ويمد رأسه قائلاً) اسكت يا مجدي .

مجدي : هي هي هي ، فاهم فاهم ، ابقى سلم لي عليها .

شفيق : (لمجدي) اسكت يا أخي . (يعود للباشا) اتفضل يا باشا .[٥٣]

ويدور الحوار بين الباشا وبين شفيق حول شراء " عزبة شبين الكوم " والتي يمتلكها " أمين بك " ، فبينما يريد شفيق شراءها بثمن بخس ، يريد يسري شراءها بثمنها الحقيقي متمسحاً في الروابط العائلية التي تربطه بـ "أمين بك" وهو في حقيقة الأمر ينتظر ضياع ميراث أمين ليمتلكه هو. وفي هذا الحوار يتضح انتظار كل من يسري و شفيق ، فالأول ينتظر امتلاك العزبة ، والثاني ينتظر خروج مجدي والباشا وامتلاك العزبة أيضاً إضافة إلى انتظاره الأكبر – إن صح التعبير –" حضور رتيبة " ، وكلا الانتظارين انتظار إيجابي ، فكل منهما ينتظر ويسعى نحو تحقيق ما ينتظر . ينتهي الحوار بمشادة كلامية بينهما يخرج يسري بعدها ، ويتنفس شفيق الصعداء ناظراً في ساعته حامداً ربه على تأخر رتيبة عن موعدها .. ويتفرغ لمجدي بك اللحوح والذي لا يؤثر فيه الكلام والذي يسهم انتظاره في دفع الحدث وارتفاع خط الصراع .. فيحدث ما كان يخشاه " شفيق " حيث يرى " مجدي " "رتيبة" في منزل شفيق في مشهد من أهم المشاهد التي تقوم عليها المسرحية .

شفيق : بلاش هزار اللي انت عاوزه حديهولك .

مجدي : شوف جرام الكوكايين بميه وخمسين قرش وأنا بالعربي كده معيش العمي . هات ميه وخمسين قرش وأنا أخرج على طول .

شفيق : آدي تلاته جنيه تمن جرامين اتفضل بقى .

مجدي : أيوه كده أمال أهو دلوقتي الواحد يحبك صحيح مش لما تزعـــل وتفـور دمــك وتقوللي اخرج وادخل وروح ونوح وإلى آخره .

شفيق : (راجياً) طب مش تخرج بقى ؟

مجدي : أنا راجل شريف ووعد الحر دين يا بطل أديني خارج على طول. هيه واحـــد . اتنين .. تلا..... (تدخل رتيبة) .

مجدي و شفيق : آه !!

رتيبة : (تجد نفسها في وسط الغرفة فتحب أن تتراجع فلا يمكنها) .

مجدي : (يزوم) لا مؤاخذه ما كانش قصدي، أو بعبارة أوضح ما كانش عشمي (يلتفت لشفيق) أخرج ولا استنى ؟

شفيق : (بصوت مكتوم وفيه غيظ) يا أخي !

مجدي : ما تزعلش .. أديني طالع أهو (يتقدم خطوتين إلى البـاب) الســلام عليكـم .. السلام عليكم (لا يرد أحد فيرد على نفسه) وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته يا رتيبة هانم وحياة شفيق بيه ما تنسيش تسلميلي على أمين بك (يخرج) . (٥٤)

بعد هذا الموقف المتأزم ، يحاول " شفيق بك " تهدئة " رتيبة " وينجح بعد أن يقنعها بأن مجدي لا يمكن أن يخبر أمين لأنه – مجدي – (عبد للفلوس وأنـــا أعـرف أحشـي جيوبه). تقتنع " رتيبة " ويراودها شفيق عن نفسها وبعد محاولات ترتطم فيها الكؤوس تبدأ رتيبة في الاستجابة له ، ينمو الخط الدرامي ويتصاعد – بهذا الموقف – حثيثاً نحو الذروة ويصبح التوتر هو السمة السائدة لكل الشخوص عندما يحضر " أمين بك " ليطمئن بنفسـه على صديقه المريض في مشهد يعتمد كلياً على الانتظار ، " رتيبة تنتظر خروج " أمين " حتى لا ينفضح أمرها عازمة العودة إلى رشدها إن مرّ هذا الموقف بسلام !! وهـي الآن حبيسة غرفة النوم – نفس المكان الذي كان مجدي ينتظر فيه – ، وأمين في حالة سـكر بيّن ينتظر معرفة من السيدة التي بالداخل ؟ لعله يظفر بصيد ثمين ، و شـفيق ينتظـر الخروج من هذه الورطة الكبرى مع بارقة أمل تلوح له من وقت لآخر في الظفر برتيبـة ونيل مبتغاه منها ، والمشهد كله يستخدمه تيمور لبيان مدى التردي والسقوط والانحطـاط الأخلاقي الذي يعيشه هؤلاء الأغنياء بالوراثة !

أمين : (ممسكاً بزجاجة الشمبانيا) على مين يا خويه .. أمال كنت مالي كاسين ليـــه ؟
الكاس ده التاني عشاني ولاّ عشانها ؟

شفيق : اسمع يا أمين أنا حقولك الحقيقة .

أمين : استنى قبله لما اتنشق (يتنشق ثم يلتفت ويقول له) آه يا مغص .

شفيق : الحقيقة أنا كان عندي واحده ست لكن خرجت .

أمين : خرجت ؟ يا خساره . ياريتني جيت وهي هنا .

شفيق : أيوه والله خرجت مع الأسف . تجيش احنا كمان نخرج عشان نتفسح مع بعض ؟

أمين : أما عجيبة ع الجدع ده اللي بيزوغني بذوق . تكنش العصفورة هنا يا خفيف ؟

شفيق : لا يا شيخ هنا ايه . وده كلام . كنت على الأقل أوريها لك .

أمين : لا . لا أنا مش عاوز أشوفها . مش ضروري إني أشوفها . إنما لا بأس يعنـــي
من إني أعرف اسمها . اسمها إيه بقي يا خفيف ؟

شفيق : ما يصحش أقولك على اسمها . مش تيجي نخرج بقى ؟

أمين : لا . لا . لا . لازم المسألة فيها سر . انت بتوزعنـــي بنـــوع لطافـــه ولا إيـــه ؟
العصفورة لازم تكون هنا . ولازم تكون في أودة النوم .[٥٥]

الموقف كله متوتر ، يزداد هذا التوتر لدى الشخوص جميعهم ولا سيما " أمين بك " عندما يكتشف "المروحة " مصادفة .. " المروحة تشبه مروحة زوجته ولا يوجد في مصر كلهـــا سوى اثنتين إحداهما لزوجته والثانية للطيفة هانم أخت مجدي بك " !! يستغل الكاتب هـــذا الموقف في لحظة انفراج عند وصول الدراما إلى الذروة بعد ذلك ... وكل ذلك يأتي مـــن خلال الانتظار .

أمين : ... مروحة ، دي أكبر دليل على إن العصفورة لسه في أودة النوم ، دي مروحة
ناعمة قوي .

شفيق : يا أخي دي نسيت مروحتها وخرجت .

أمين : (يلقي المروحة على الكنبة) طيب شوف . وياك . خرجت صحيح لكن رأيك إيه
في إني تعبان وعاوز أدخل أودة النوم عشان أنام شويه. افتح الباب يا بطل.[٥٦]

يزداد إلحاح أمين ، ويزداد الموقف تأزماً ، والجميع ينتظرون ، وشفيق يحاول أن يصرف أمين عن عزمه ، فيحدثه في موضوعات أخرى ، ولكن دون جـــدوى فـيزداد الموقف تأزماً .

أمين : سبحان الله العظيم . طيب أنا باكلم مع واحده ست وانت مالك بقى ؟ سيبك منـــه وكلميني أنا اسمي أمين والست بتاعتي اسمها رتيبة ، والمروحة بتـــاعتك زي مروحتها . يكونش بينك وبينها مغرفة (يضحك) بس مش صعبـــان عليـــه إلاّ جوزها المغفل [٥٧]

وعن طريق الصدفة أيضاً ينهي الكاتب هذا الموقف الذي طال فيه الانتظار وهـــي سمة من سمات مسرح تيمور ، فالدراما – الهاوية – [حافلة بالمفاجآت ، وكثرة المفاجآت في العمل الدرامي تفقده حيويته واصالته وتبعد به عن مجال الفن ، وتدخله فـــي مجـــال الصنعة ، إلاّ إذا كان الكاتب يمسك خيوط النسيج الذي بين يديه بدقة ومهارة – وتيمـــور هو هذا الكاتب المسرحي الذي لم يفلت الخيوط من يده لحظة واحدة منذ بداية المســـرحية حتى نهايتها ، والمفاجآت التي جاءت في عمله لا تصنُّع فيها ولاافتعال] [٥٨]

أمين : طب اسمع أهو لو قلت لي اسمها أخرج على طول .

شفيق : وهو كذلك . لكن صحيح تخرج على طول ؟

أمين : وحياة شرفي .

شفيق : اسمها . اسمها . اسمها ....

أمين : " متأملاً في المروحة " الله. الله . ما عرفتها . دانا كنت ناسي خالص . مـــافيش حد في مصر كلها من الإسكندرية لأصوان عنده مروحة زي دي غير مراتـــي ولطيفة هانم اخت صاحبنا مجدي .. تكونشي ماشي مع اخت مجدي يا شفيق ؟

شفيق : (وكأنه نشل من عقال) ولما انت عارف كده بتسألني ليه بس . [٥٩]

تتطور الأحداث بعد ذلك ويرتفع خط الصراع ويصل إلى نقطة الـــذروة Climax عندما تحدث المواجهة بين مجدي وأمين ، دفعهما إلى هذه المواجهة الانتظار – أيضـــاً – انتظار مجدي ومحاولاته المستمرة لابتزاز أمين – وتنتهي هذه المواجهة بفضيحة أميـــن حيث يخبره مجدي بعلاقة شفيق الغير مشروعة مع زوجته التي تعترف هي الأخرى ملقية اللوم كل اللوم على أمين ، فيشم جرعة زائدة من الكوكـــايين تقضـــي عليـــه ، لتنتهـــي

المسرحية الحافلة بالمواقف التي تعتمد على الانتظار بكلمات يسري باشا التي لا تخلو من المباشرة والتقرير: (آدي أخرتك ياللي ما بتحاسبشي على نفسك ، ولا على بيتــك ، ولا على شرفك ، آدي أخرتك ياللي بتمشي في السكة اللي ما بترجعش منها حد) [٦٠] . وهذه التقريرية المباشرة [تضعف من نهاية الدراما - فالمتلقي عليه أن يفهم ما شاء الله لــه أن يفهم من العمل الذي يقدم إليه ، ولا حاجة بكاتب الدراما لأن يمسك يده ليضعها على مـــا يريده هو، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى الدراما فن قبل كل شيء ، وتأتي في المقــام الثاني وظيفة الدراما ... كما أن موت أمين في نهاية المسرحية يعني حكم تيمور على هذا القطاع من المجتمع] [٦١] - قطاع الأغنياء بالوراثة .

١-٥

إذا كان الانتظار قد لعب دوراً كبيراً في " الهاوية بحيث أصبح جزءاً لا يتجــزأ من البناء الفني للنص ، يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية ، وكانت الســمة الغالبــة عليه هي سمة الانتظار الفردي، الذي تنوع بين شكلين من شكول الانتظار هما الانتظـــار الإيجابي والانتظار السلبي ، فإنه يأخذ أبعاداً أخرى وتتعدد شكوله في مرحلـــة مـــا بعـــد "الهاوية ".

يمكن إطلاق ما يسمى بـــ (البحث عن الشخصية المصرية فـــي الأدب والفـــن) على الفترة التي سبقت والتي واكبت ثورة ١٩١٩ م ، والتي تمثلت في [قيام طلعت حرب بإنشاء بنك مصر بغية تحرير الاقتصاد المصري ، وكانت الدعوة التي كُللت بالنجاح فـــي إنشاء الجامعة المصرية، وقدم محمود مختار تمثاله " الفلاحة المصرية " وبعـــده تمثـــال "نهضة مصر " وفي الموسيقى قدم سيد درويش ألحانه النابضة بخفقات قلب مصر ، وقدم كلاً من ابراهيم رمزي ومحمد تيمور مسرحه الاجتماعي ، وكان توفيق الحكيم صـــاحب رواية " عودة الروح "] [٦٢] ، كما يمكن أيضاً إطلاق ما يسمى بفترة ميلاد الوعي الشعبي - إن صح التعبير - على الفترة ما بين ١٩١٩ حتى ١٩٥٢ لدى أبنـــاء الشـــعب علـــى اختلاف طبقاتهم ، فقد كانت ثورة ١٩١٩ بمثابة المفجر الذي فجّر هذا الوعـــي ، والـــذي بدوره أثر في البنية الاجتماعية وجعلها أكثر وضوحاً ، وكانت فترة ما بعد ثورة ١٩١٩ م مليئة بالتوترات السياسية والانتفاضات الشعبية التي استطاع الشعب من خلالها الحصـــول على جزء من حقوقه الضائعة ، فكانت مظاهرات ١٩٢٠ ضد وزارة عدلي والتي كان من

نتائجها رفع الرقابة عن الصحف والتي فُرضت عام ١٩١٤ م ، ومظاهرات الإسكندرية في مايو ١٩٢١ م والتي أيدت سعد ، ثم تصريح ٢٨ فبراير حيث إعلان الحكومة الإنجليزية إنهاء الحماية والاعتراف بمصر والذي [يعد مكسباً دولياً لمصر ، وربحاً سياسياً وأدبياً لكرامتها القومية][٦٣] ، ثم مظاهرات ١٩٢٣ والمطالبة بالدستور ثم معاهدة ١٩٣٦، ثم قيام الحرب العالمية الثانية (٣٩-١٩٤٥) ، ثم أزْمة فلسطين وحرب القنال ، ثم حريق القاهرة ، ثم ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هذه الأحداث والتوترات المتلاحقة أظهرت معاناة الشعب وسخطه ، وسرعان ما تحولت هذه المعاناة وهذا السخط إلى أزمة ثورية وصراع طبقي مستمر. وقد أصبح الكاتب المسرحي أكثر وعياً بمشكلات مجتمعه وأكثر ارتباطاً به ، على اعتبار أن [الطبيعة الدينامية للمجتمع تقتضي تعديلاً وتغييراً مستمراً في عناصره المكونة له ، والتغير الاجتماعي يعد أحد مظاهر هذه الدينامية إذ إنها تؤدي إلى انحلال بعض العلاقات والنماذج والسلوك التي كانت تعتبر جزءاً من الهيكل الاجتماعي لتحل محلها نماذج جديدة] [٦٤] .

وانطلاقاً من هذه التغيرات الاجتماعية ، ظهر عدد من الكتاب المسرحيين الذين يعالجون قضايا اجتماعية وقضايا إنسانية منهم " توفيق الحكيم " ، " محمود تيمور " ، "علي أحمد باكثير"، ثم كتاب الواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم "نعمان عاشور" ، "يوسف إدريس" ، "سعد الدين وهبه" ، "محمود دياب" ، "ألفريد فرج" ، "لطفي الخولي" ، "رشاد رشدي" ، "ميخائيل رومان " وغيرهم .

وبالنظر إلى النصوص المسرحية التي كتبت في الفترة من ١٩٢٤ - أي فترة ما بعد الهاوية - إلى فترة الحرب العالمية الثانية وما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وجدت أن معظم النصوص المنشورة في هذه الفترة .... إما أعمال تراثية مستمدة من التراث على سبيل المثال لا الحصر "أهل الكهف" و "شهر زاد"و "بيجماليون" و "إيزيس" و"الملك أوديب" لتوفيق الحكيم ، و" حواء الخالدة " و " صقر قريش " و " طارق الأندلس " لمحمود تيمور، " أوزوريس " و " الفلاح الفصيح " مسمار جحا " لباكثير. أو أنها أعمال ممصرة مثل أعمال أمين صدقي ، بديع خيري ، والكسار ..... إلخ ، أو أنها أعمال ذات الفصل الواحد تتناول قضايا اجتماعية وسياسية مثل مسرحيات الحكيم " مسرح المجتمع " ومسرح السياسه" لباكثير .. ، ولما كان البحث في هذا الفصل يتناول الانتظار كظاهرة اجتماعية

فقد استبعد الأعمال التراثية – باعتبار أنه سيتناولها في فصل مستقل – واستبعد الأعمال الممصرة وبطبيعة الحال استبعد المسرحيات ذات الفصل الواحد ، ومن ثم سيقف البحث أمام ثلاثة أعمال يبدو فيها الانتظار كظاهرة اجتماعية – على ما فيها من تباعد في الفترة الزمنية بالنسبة للهاوية – لثلاثة من الرواد هذه الأعمال هي : " السلسلة والغفران " لباكثير ، " الصفقة" لتوفيق الحكيم و"المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

يأخذ الانتظار في مسرحية " السلسلة والغفران " (*) لعلي أحمد باكثير (**) منحى إسلامياً – لعل ذلك يرجع إلى اهتمام الكاتب بالتراث الإسلامي والقضايا الإسلامية – وذلك من خلال تصدي الكاتب لقضية اجتماعية أخلاقية هي " جريمة الزنا " وأثرها المدمر على الفرد والمجتمع ، والانتظار في النص يأخذ شكل الانتظار الفردي الإيجابي الذي تشوبه النزعة الميتافيزيقية من خلال ارتباطه بالعقيدة الإسلامية التي يمثل الإيمان بالغيبيات ركناً هاماً من أركانها ، فالبطل " عبد التواب " قد زلت قدمه وأرتكب جريمة الزنا مع " غيداء " زوجة صديقه الحميم " قاسم المغربي " عندما ألقى بالأخير في السجن لكثرة ديونه وعجزه عن سدادها ، نتج عن هذه الجريمة أن حملت " غيداء " من " عبد التواب " سفاحاً ، وفي محاولة لإجهاض الجنين ماتت " غيداء " ففجعت فيها أسرتها متمثلة في أمها (أم مستور) وأخيها (مستور) وبالطبع زوجها (قاسم) الذي لم يكن يعلم من أمر زوجته شيئاً فحزنوا عليها جميعاً حزناً عظيماً ، وكان موتها وحزن أهلها وزوجها سبباً في إيقاظ ضمير(عبد التواب) الذي تاب إلى الله ناشداً غفرانه راجياً رحمته وعفوه داعياً الله أن يخلصه من "سلسلة الذنوب التي تطوق عنقه " وفي رحلة تكفيره عن هذه الذنوب ينتظر (عبد التواب) مغفرة الله وانتقامه في آن واحد ومن خلال هذا الانتظار طرح باكثير القضية . تفتح الستار على " عبد التواب " والمصحف في يده يتلو القرآن في خشوع .

عبد التواب : (يتلو في خشوع) .... يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم. يوم ترون تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد! غفرانك ربي غفرانك! يا ويلتاه ... ما أعظم ذنبي ! ما أعظم ذنبي ! قتلتها يا عبد التواب وهي في ريعان الشباب وخنت فيها صديقك .أتراك ياغافر الذنب العظيم تغفر ذنبي! (٦٥)

يمكن ملاحظة الانتظار منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية ، فالبطل هنا يعترف بالذنب – السقطة – وينتظر المغفرة . والكاتب بهذا " المنولوج " القصير يستخدم الانتظار في طرح الفكرة ورسم ملامح البطل ممهداً للصراع الداخلي دون مقدمات درامية طويلة أو ما يُعرف باسم التقديمه الدرامية أو العرض(EXPOSITION) وهو الجزء [الذي يقع – غالباً – في أوليات المسرحية ، وقد يكون في صيغة حدث، أو حوار ، أو محادثة فردية. وفي هذا المشهد القصير ، يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية أو معلومات ، تعين على فهم علاقات الشخصيات ببعضها – شيئاً عن الموضوع المعالج (الجو العام للمسرحية) – الأحداث البادئة والسابقة التي وقعت قبل بداية التمثيل ..إلخ] . (٦٦)

وعلى هذا فيمكن للمتلقي أن يتعرف على موضوع المسرحية – من خلال المنولوج القصير السابق– وكذلك الجو النفسي العام للمسرحية إضافة إلى معرفته ملامح البطل ومقوماته النفسية . ويلجأ باكثير في كثير من المواقف إلى إبراز الجانب الخير في شخصية عبد التواب من خلال علاقته بخادمته " صابحة " وبأخته الأرملة " آسية " التي عالها هي وبناتها بعد وفاة زوجها حتى أتم زواج بناتها جميعهن، وعلاقته بأخيه " عبد الجواد " الأخ الأكبر الحقود المستغل ، وعبد الجواد منذ بدايات المسرحية وهو ينتظر استدرار المال من أخيه ، بل ويستغل أشد المواقف تأزماً بالنسبة لعبد التواب من أجل الحصول على المزيد من الأموال ، وفي هذا الحوار في الفصل الأول يتضح انتظار عبد الجواد فهو يلوم أخاه لأنه أكثر براً لأخته وبناتها بالقياس إليه هو وأولاده .

عبد الجواد : هأنتذا قد زوجت بناتها كلهن ، فهل لك اليوم يا أخي أن تلتفت إلى أولادي ، فليس من العدل أن تختص ببرك أولاد أختك دون أولاد أخيك !

عبد التواب : أما تنفك يا عبد الجواد تلومني في أختك الأرملة وبناتها اليتيمات ؟ من ذا يعولهن إن لم أعلهن ؟

عبد الجواد : إنك لا تعولهن فحسب بل تعطيهن أكثر من حاجتهن ... هذه الرباب أمهرتها خمسمائة دينار غير الجارية التي أهديتها لها ففيم هذا الإسراف في النفقة ؟ لقد كان يكفي أن تعطيها خمس هذا القدر .

عبد التواب : لا استطيع يا عبد الجواد أن أقصر بها عن أخواتها من قبل .

عبد الجواد : أجل .. قد أضعت مالك كله في الإنفاق على بنات الأجنبي الغريب وتركت أولادي وهم عصبتك وأولاد أبيك .

عبد التواب : إنهن بنات أختنا يا عبد الجواد ...

عبد الجواد : أما سمعت الشاعر يقول : بنونا بنو أبنائنا ، وبناتنا بنوهن أبناء الرجال الأباعد ؟

عبد التواب : دعك ياأخي من هذا اللغو ، فبنات أختنا هن بناتنا .. وبعد فإني ما قصرت في البر بأولادك أيضاً على قدر المستطاع .

عبد الجواد : إنك ما منحتهم عشر ما منحت لبنات آسية .

عبد التواب : ذلك لأن أباهم موجود فهم في غنى عن مساعدتي بخلاف هؤلاء البنات المسكينات .

عبد الجواد : هذا من آسية ! تأبى إلا أن تستأثر بك من دوني ودون أولادي ! (٦٧)

وانتظار عبد الجواد انتظار إيجابي – على الرغم من عدم مشروعيته – يتمثل في إلحاحه المستمر على أخيه طوال المسرحية، وكذلك في استغلاله لأزمات أخيه ، بل وفي تطلعه إلى أن يرث في أخيه وهو على قيد الحياة . ويستخدم باكثير الانتظار بشكوله المختلفة – منذ بداية النص – كجزء رئيس من أجزاء البناء الفني للمسرحية فهو من خلالها – شكول الانتظار – استطاع طرح القضية ورسم ملامح الشخوص ، وأظهر صراعاتهم النفسية الداخلية ، ووضح طريقة تفكيرهم للمتلقي مستعيناً بالرمز الذي اختاره لمسمى كل شخصية داخل النص ،(عبد التواب – عبد الجواد – آسية – غيداء – صابحة –أم مستور ... إلخ) .وآسية أيضاً تنتظر ، ولكن انتظارها يختلف عن انتظار " عبد الجواد " ، فعبد الجواد ينتظر المزيد من المال من أخيه ، أما هي فلا تنتظر إلا الخير لأخيها متمثلاً في أملها في زواجه فهي دائماً تلح عليه في ذلك . ولعل في هذا الحوار ما يبين الفارق بين الانتظارين .

آسية : لقد طفح الكيل يا عبد التواب .

عبد التواب : ألست أنت التي غاضبته وعالنته بالقطيعة ؟

آسية : بلى .

عبد التواب : علام يا أختاه ؟ هلا تسعينه كما وسعته من قبل ؟

آسية : إني لم أخبرك بما فعل خشية أن أوسفك . فأما إذا سألتني فأعلم أنه جـاءني ذات يوم فناشدني ألا أكلمك في الزواج مرة أخرى وزعم لي أنك إن تزوجت فسينقطع برك عني وعنه .

عبد التواب : (يتضاحك) فماذا قلت له ؟

آسية : قلت له إن الله موجود وقد كفل لكل مخلوق رزقه . فأسمعني كلامـاً مـا سمعت أسوأ منه ولا أشنع . قال لي إني استأثرت بك لي ولبناتي من دونه ودون أولاده ، حتى إذا شبعت وشبعن أردت أن أزوجك لتستأثر بك امرأتك بعدي وبعد بناتي فلا يبقى له ولأولاده في برك مطمع !

عبد التواب : ....والزوجات يغرن من الأمهات أيضاً يا آسية .

آسية :كلا يا عبد التواب لا ينبغي أن تقضي عمرك كله أعزب من أجلي. لقد كنـت تقول لي دائماً حين أكلمك في الزواج إنك ستتزوج بعد أن تزوج بناتي وهـا هي الرباب أخراهن قد زفت إلى بعلها في ظل نعمتك، فماذا تنتظر بعد؟ (٢٨)

يرفض عبد التواب الزواج ، وكذلك يرفض مقابلة " القوّاد " رافضاً بضاعته –بعد أن ذاق مرارتها– تائباً مكفراً ، وهو في رحلة تكفيرية هذه ، ينتظر صديقه " قاسـم " ولا يدري بأي وجه يقابله على الرغم من أنه سدد عنه كل ديونه . ليكشـف خـط الصـراع الرئيس في النص عن نفسه من خلال علاقة عبد التواب بأسرة "غيداء" حيث قام برعايـة "أم مستور " أثناء مكوث " قاسم " في السجن ولا يزال يرعاهـا، وسـدد ديـون قاسـم وأخرجه من السجن ، بل وساعده على الرغم من ضيق ذات يده ، فأعطـاه حلـي أختـه ليبيعها ويبدأ بثمنها تجارة جديدة في الشام يكون شريكاً له فيها . وبهذا الموقـف ينتهـي المشهد الأول وقد اتضحت الرؤية داخل النص من خلال الانتظار ومن خلال حوار عبـد التواب مع أخته وصديقه حيث نستشعر في حديثه الانكسار والشـعور بـالذنب . يـأخذ الصراع أبعاداً أخرى في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وهذه الأبعاد ترتبط بشـكل أو بآخر بالانتظار الذي هو السمة الرئيسة الغالبة على النص بوجه عام وعلى البطل " عبـد التواب " بشكل خاص . يدور" المشهد الثاني " في بيت " إسماعيل المرزوقي " والد " كوثر " الخطيبة التي رشحتها " آسية " لأخيها " عبد التواب " ؛ فنجد " كوثر" ترفـض الـزواج يساندها أبوها ولكن الأم " ميمونة " تفرض عليهم رأيها وهو الزواج مـن عبـد التـواب

مستغلة ضعف شخصية الأب . والجميع ينتظرون " آسية " كي يعطوها الرد ، وبينما هم كذلك تدخل جارتهم " أم مستور " ليتجمع في بيت إسماعيل " آسـية " و " أم مسـتور " و التي تنتظر الانتقام من "عبد التواب " وانتظارها انتظار إيجابي أيضاً ، فهي لا تكف عـن الدعاء على "عبد التواب " وتخطط أيضاً للانتقام منه ، فتتظاهر بمباركتها لـزواج عبـد التواب من كوثر ، وتعد في نفس الوقت خطة جهنمية للانتقام .

أم مستور : (لميمونة) مبارك لها فيه يا ميمونة .

آسية : هوني عليك يا أم مستور فكل جرح لابد يوماً أن يندمل .

أم مستور :(بين الحزن والغضب) إلا جرحي ! لا سبيل إلى اندماله . لا سامح الله مـن كان السبب ! لعنة المنتقم الجبار على من كان السبب !

آسية : (مستغربة) .... ؟

ميمونة :إنها تدعوا على الدائنين الذين حبسوا زوج ابنتها حتى ماتت ابنتها حزناً عليه .

أم مستور : نعم .. لعنة الله على دائنيه جميعاً .. من سبق منهم ومن لحـق .. (ترفـع يديها إلى السماء) اللهم يا شديد الانتقام انتقم لي منهم فرداً فرداً. اللهـم لا تمـت أحدهم حتى تنكبه في زوجته بمثل ما نكب ابنتي عيداء !(٦٩)

في المشهد الثالث ، يتزوج " عبد التواب من " كوثر " التي تتأبى عليه ولا تطيعه ، فهي فتاة مدللة مستهترة ، أكد الكاتب هذه الصفات في أكثر من موضع تمهيداً للأحـداث التي ستأتي بعد ذلك ، فهي لا تكف عن الذهاب إلى بيت أهلها كل يوم دون إذن زوجهـا، وتعامل خادمتها بقسوة ، وفوق كل ذلك لا تزال عذراء على الرغم من زواجها والجميـع ينتظرون – " آسية " و " الجارية " و " عبد التواب " – وأم مستور تدبر خطتها .

آسية : مسكين عبد التواب لقد جنينا عليه !

صالحة : معذرة يا مولاتي ....

آسية : ما خطبك ؟

صالحة : (تدنو منها) لماذا لا ينام مولاي عبد التواب في هذا المخدع مع سيدتي كوثر ؟

آسية : (تبتسم في أسى) لأنها صغيرة بعد يا صالحة .

صالحة : صغيرة ! هذه كبيرة وتعرف كل شئ !

آسية : ويلك يا صالحة .. دعي عنك هذا واهتمي بعملك .

صالحة : إن كانت صغيرة بعد كما تقولين فلماذا زوجها أهلها له ؟ يا ويح مولاي ! ليس له من الزواج إلا الاسم . قد مضى على زواجهما شهران وهي تتأبى عليه . قولي له يضربها حتى تعود إلى صوابها!

آسية : (تضحك ثم تكف عن الضحك فجأة) هيا يا صالحة عودي إلى عملك .

صالحة : سمعاً يا سيدتي .

آسية : والله إن ما تقوله الجارية لحق .. يا ويح عبد التواب !

صالحة : إذا كان سيدي لا ينام معها فلماذا تستحم كل يوم في الصباح ؟. (٧٠)

يقرر عبد التواب الرحيل إلى الشام نظراً لاتساع تجارة شريكه " قاسم " هناك فربما يكون رحيله هذا سبباً في عودة زوجته إلى صوابها ، فتعرف حقه عليها ، وفي نهاية "المشهد الثالث" تتضح أبعاد الصراع وضوحاً كاملاً من خلال لقاء أم مستور بعبد التواب قبل سفره وكلاهما ينتظر ، الأولى تنتظر الانتقام وتصر عليه ، والثاني ينتظر عفوها ومسامحتها ليعفوا الله عنه .

أم مستور : ... بل كان هذا بسوء فعلك أيها الأثيم ؟

عبد التواب : (يشيح عنها بوجهه وفرائصه ترتعد) أما آن يا أم مستور أن تعفي عني وتسامحيني !

أم مستور : هيهات أن أنسي مصاب ابنتي فهيهات أن أسامحك !

عبد التواب: كفاني يا أم مستور ما لقيت من عذاب الحسرة والندم.. وأحسبني ما قصرت في برك ومعونتك .

أم مستور : أتحسب عطاياك وهداياك تنسيني حياة غيداء التي قضت نحبها وهي تنوء بخزيك وعارك؟ آه لولا خشية الفضيحة لأعلنت أمرك في الناس ولأخبرت أخاها وزوجها فانتقما لعرضهما منك. ولكن انتظر ! الله هو الذى سينتقم منك وسيكون انتقامه عظيماً ! (٧١)

ويبدأ الفصل الثاني بعد مرور عام ونصف على أحداث الفصل الأول، وبعد أن عاد "عبد التواب" من الشام ولم يجد زوجته في المنزل، بل في دار أبيها متعللة بمرض عضال يلزمها الفراش وها هو عبد التواب ينتظر، يذهب بالطبيب المعالج وأهل زوجته يرفضون متعللين بأن الشرع يحرم أن يكشف طبيب رجل على امرأة ، ولا ينفك باكثير فى طرح القضايا الدينية والمسائل الشرعية من خلال هذا الموقف .

آسية : هل زرت دار حميك ياعبد التواب ؟

عبد التواب : نعم .

آسية : وكيف وجدت اليوم زوجتك ؟

عبد التواب : كما تركتها أمس ؟

آسية : ألم تجئ لهم بالطبيب الذي تعرفه ؟

عبد التواب : بلى قد جئتهم به اليوم ليعالجها فامتنعوا من عرضها عليه .

آسية : لماذا ؟

عبد التواب : قالوا إن ذلك حرام .

آسية : لكن هذا حلال للضرورة .

عبد التواب : حاولت جاهداً لاقنعهم بهذا فأصروا على امتناعهم ، وقالوا إن لديهم طبيبة تعالجها فهم لا يريدون غيرها إشفاقاً على ابنتهم أن يلحقها الضرر من اختلاف العلاج . أتعرفين يا آسية من تلك الطبيبة ؟

آسية : لا والله يا أخي لا أعرف من هي ولكنى سمعتهم يقولون إنها طبيبة ماهرة .

عبد التواب : هل رأيتها قط عندهم ؟

آسية : لا يا أخي ما رأيتها قط .

عبد التواب : فماذا ترين ؟

آسية : هون عليك يا عبد التواب فإن الله هو الشافي لا شافي غيره . (٧٢)

ويصل الصراع إلى نقطة التأزم عندما تأتي " أم مستور " لزيارة عبد التواب ، وتخبره بأن زوجته حامل في شهرها السابع وليست مريضة كما تدعي ويدعي أهلها ، ليصبح عبد التواب في حيرة وقلق وصراع نفسي ، فهذا أول انتقام حلّ من السماء بعد طول انتظار ، وأم مستور أيضا قد نجحت في خطتها وها هي تتشفى فى عبد التواب الذى يستسلم استسلاماً كاملاً .

أم مستور : ما حيلتي فيك وأنت بطئ الفهم ؟ (بصوت يتأجج فيه الحقد) يا هذا كما تدين تدان !

عبد التواب : ماذا تعنين ؟ أفصحي ويلك !

أم مستور : كوثر حبلى !

عبد التواب : ويلك ما تقولين ؟

أم مستور : حبلي في شهرها السابع ! الحمد لله إذ أحياني حتى رأيت الانتقام الإلهي قد حل بك وحق عليك ! الآن استراح قلبي واشتفى غليلي ! ... مالك لا تجيب ؟

عبد التواب : إن كان ما تقولين حقاً فاشمتي بي وبها ما شئت ؟

أم مستور : كلا لا أشمت بك . أما كوثر فاني والله لآسي لها ، فقد كانت تودني بالزيارة حتى أصبح بيتي كأنه بيتها ! وكثيراً ما كنت أغيب عن المنزل فأجدها تنتظرني حتى أجئ .

عبد التواب : كأنك اتخذت لك خادماً في منزلك ؟

أم مستور : كلا ... من أين لي نفقة الخادم ؟ إني أخدم نفسي .

عبد التواب: فكيف تدخل كوثر المنزل ؟ من ذا كان يفتح لها الباب ؟

أم مستور : مستور ابني .. كان يفتح لها الباب فيدعها تنتظرني في حجرة وحدها حتى أعود !

عبد التواب : .... شكراً يا أم مستور لزيارتك ... كما تدين تدان ! الانتقام الإلهي . (٧٣)

وفي ظل هذا الصراع النفسي يظل عبد التواب حائراً متخبطاً منتظراً المزيد من العقاب، يطلب العفو من قاسم دون أن يذكر له سبباً ويحذره من تزويج أخته بمستور ابن "أم مستور" ، خشية استمرار السلسلة – سلسلة الخطايا والذنوب – فمستور ارتكب مع كوثر نفس الذنب الذي ارتكبه عبد التواب مع غيداء ، وإذا كان الله قد انتقم من عبد التواب في زوجته ، فلابد من انتقامه من مستور في زوجته ، فتتعرض أخت قاسم لما تعرضت له غيداء وكوثر ويلقى مستور نفس مصير عبد التواب . إنها سلسلة متصلة الحلقات ولا نهاية لها. فتصبح الفكرة التي يريد أن يطرحها الكاتب واضحة جلية وكلها قائمة على الانتظار فكما تدين تدان. وعلى الجانب الآخر في منزل " إسماعيل المرزوقي " نجد كوثر تنتظر أيضاً وانتظارها هنا انتظار اليائس .. ومن ثم فهو انتظار سلبي .

كوثر : يا إلهي .. أما لهذا العذاب من آخر ؟ ليل يجيء وليل يروح وأنا ألازم هذا الفراش لا أبرحه خشية أن تراني العيون ! لكن عين الله تراني ولا يخفى عليها سري مهما كثفت هذه الأغطية ... يا لهذا العار ينمو في أحشائي كل يوم ! ماذا صنعت أدوية أم جابر وأشربتها المرة ؟ لكأنها تطعمه وتسقيه لينمو ويشتد حتى يخرج يوماً فيصيح بملء فيه : اشهدوا يا عباد الله أن أمي قد فجرت !

ميمونة : ما جلوسك هنا يا كوثر ؟ عودي يا بنتي إلى فراشك !

كوثر : لقد سئمت هذا الفراش يا أماه ... دعيني أسترح هنا قليلاً فلن يجيئنا الساعة أحد .

ميمونة : ستجئ الآن أم جابر .

كوثر : ماذا صنعت لي هذه الدجالة ؟ لقد أفسدت كبدي بأشربتها المرة دون أن تجدي شيئاً ابعديها يا أماه عني .. لا أريدها بعد اليوم .

ميمونة : اصبري قليلاً يا بنتي .

كوثر : إلى متى أصبر ؟ لا يا أماه ما بقى لي صبر .. ارحموني يا عباد الله ! ارحموني . (٧٤)

وتتحول دفة الصراع في النص إلى صراع بين " ميمونة " و" أم مستور" وهو صراع يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص، لأنه يوازي صراع عبد التواب " مع "أم مستور " ، والفارق الوحيد تبادل أطراف الصراع لتصبح " أم مستور " في مكان " عبد التواب " وتصبح " ميمونة " في مكان" أم مستور" وكلا الصراعين يرتبط بالانتظار، انتظار العقاب وانتظار الانتقام .

ميمونة : ... ما ذنبك أنت ؟ ويلك .. هل نالنا كل هذا الشر إلا من قبلك ؟

أم مستور : ما ذنبي أنا يا مسلمون ؟ انني إمرأة منكوبة .. لقد نكبت أمس بوفاة ابنتي الوحيدة وهي أعز شيء عندي ، وهأنذا اليوم أنكب بطيش ابني فتلقى بتبعته عليّ وتنسب جريرته إليّ .. ألا تعلمين يا ميمونة أني شريكتك في هذا الهم الطويل وأنني أشفق على ابني من هذا الأمر كما تشفقين على ابنتك ؟

ميمونة : هيهات يا أم مستور : أنا عندي الفريسة تتوجع وتتعذب ، وأنت عندك الجاني يرفل في ثياب العرس وينعم ويطرب .

أم مستور : لو عرفت يا ميمونة ما حلّ بمستور لرثيت لحاله . لقد أمروه اليوم بأن يتجهز للسفر مع الفرقة الذاهبة إلى ميدان القتال في حلب . إنه سيفترق عن عروسه ولم يمض على زواجهما غير اسبوعين ! كأن الله أراد ان ينتقم لكوثر منه .

ميمونة : هذا قليل في جنب ما فعل ! سينتقم الله منه أكثر من ذلك .

أم مستور: ذلك ما أخشاه يا ميمونة أخشى أن يظهر هذا السر فيتغير علينا قلب قاسم ويقطع عنا بره ومعونته .. وربما سعى لتطليق أخته منه. إنك تعرفين صداقة قاسم لعبد التواب وإخلاصه في حبه. (٧٥)

يتأكد عبد التواب من أن كوثر قد حملت سفاحاً - رغم محاولة أهلها إخفاء الحقيقة خشية الفضيحة - ويستر عبد التواب عرضه وعرض حميه ويقبل أن تعود " كوثر " إلى داره لتضع فيها مولودها ، بل ويقوم برعاية المولود وتربيته ابتغاء مغفرة الله ورضوانه وتكفيراً عن ذنبه ، وهو بهذا يكون قد خطا خطوة كبيرة - إضافة إلى خطواته السابقة - في رحلة انتظاره من أجل تحطيم سلسلة الخطايا والذنوب، وفي أثناء ذلك لا تنفك كوثر تذكر الماضي كلما نظرت في وجه طفلها ، فهي تتمنى موته ، وتعامله معاملة قاسية . لولا حنو عبد التواب عليه وكذلك آسية ، فيأخذ انتظار كوثر اتجاهاً نحو التكفير عن الذنب مشابهاً لانتظار عبد التواب إلى حد كبير. تتم الحلقة الثالثة في سلسلة الذنوب ولكن هذه المرة في صورة أبشع ، فقد انتقم الله من مستور وأمه أيما انتقام ، فها هو مستور يقتل زوجته التي حملت سفاحاً أثناء غيابه ويلقى به في السجن ، وتصبح أمه طريدة وحيدة فقدت كل من يعولها وبهذا يتحقق حلم "ميمونة " في الانتقام والذي طالما انتظرته داعية الله من أجل تحقيقه، وهذا الانتقام الإلهي كان يتوقعه عبد التواب أيضاً لأنه جربه مرتين : مرة كجانٍ في غيداء ، ومرة كمجني عليه في زوجته كوثر .

آسية وكوثر : أم مستور !!!

ميمونة : نعم .. ابنها قتل إمرأته !

آسية : يا للخبر الأسود ! متى كان هذا ؟

ميمونة : الساعة .. وقد هرع الناس إلى دارها من كل مكان فاكتظ الحي بهم ، وما تفرقوا إلا حين جاء شرطة الأمير فساقوا الجاني معهم إلى السجن .

آسية : يا إلهي .. لماذا قتل المجنون امرأته ؟

ميمونة : سمعتهم يقولون أنه وجدها حبلى فذبحها .

آسية : يا ستار يا رب .. لكن ابنها هذا كان غائباً في جيش الأمير .

ميمونة : نعم .. ما قدم إلا اليوم من الشام، والله ما عز عليّ إلا مقتل العروس الشابة .

آسية : أجل.. يا ويح قاسم المغربي .. ماذا يكون حاله إذا بلغه مقتل أخته على هذه الصورة ؟ وأخي عبد التواب سيتألم كثيراً لهذا الحادث .. إنه شديد الحب والإعزاز لشريكه قاسم .

ميمونة : وأين عبد التواب ؟ ألم يبلغه هذا الخبر ؟

آسية : لا .. لم يبلغه بعد .. إنه جاء من الدكان آنفاً لينام القيلولة . والله إني لأخشى أن يحدث له هذا النبأ أمراً لا نرضاه .. سأرى إن كان قد استيقظ لأتلطف في إبلاغ النبأ إليه .

ميمونة : افرحي يا كوثر ، فها قد انتقم الله لك من الجاني الأثيم .. جزاء عادل وانتقام بالغ يشفي الغليل!

كوثر : (متأففة) أقصري يا أماه ، فما هذا بموضع للشماتة .

ميمونة : لم لا يا بنتي ؟ لقد سقاه الله كأساً سقانا بمثلها من قبل .

كوثر : إن جاز لنا أن نشمت بالجاني فماذا جنت " فوز " علينا " وماذا جنى أخوها قاسم المغربي فيستحقا منا الشماتة ؟

ميمونة : كل امرئ ذنبه في جنبه . (٧٦)

بعد أن حسم الصراع لصالح ميمونة في صراعها مع " أم مستور وتحقق ما كانت تنتظره ، يرتفع خط الصراع الرئيس في النص بين " أم مستور " و " عبد التواب " وارتفاع الصراع هنا مصدره زياده رغبة أم مستور في الانتقام من عبد التواب لأنه هو سبب البلاء ولا سيما بعد دخول مستور السجن. وطرفا الصراع ينتظران ، أم مستور تنتظر الانتقام عن طريق فضيحة عبد التواب وأخذها الابن " أسامة " من حضن أمه " كوثر " ، فربما تجد فيه عوضاً عن ابنها السجين ، وعبد التواب لا يزال ينتظر الغفران ، وفي هذا الحوار ما يبرز الصراع بين الاثنين والصراع النفسي داخل كل منهما أيضاً والانتظار يمثل بعداً من أبعاده على المستويين .

عبد التواب : ويلك يا أم مستور أتريدين أن تفضحي سر ابنتك المسكينة ؟

أم مستور : دعه ينفضح ، دع الناس يعلمون به أجمعين ...

عبد التواب : صه .. اخفضى صوتك فستندمين على هذا .

أم مستور : لا والله لا أبالي .. لأعلنن نذالتك وخيانتك لعرض صديقك ، ولأشهرن فضيحة زوجتك وتسترك عليها دياثة منك وقلة غيرة .. بيّض الله وجه مستور ابني .. ما كان ديوثاً مثلك ، وجد امرأته حبلى فذبحها ومسح بدمها عاره وما بالى بشيء في سبيل الشرف .. أنت يا ديوث سبب نكباتي كلها .

عبد التواب : سامحك الله يا أم مستور .. بربك أصغي قليلاً إليّ . ليس من خيرك ولا من خير ابنك أن تعلني ما ستر الله وأمر بستره .. اصنعي هذا من أجل ابنك .

أم مستور : قد قضوا عليه بالحبس والتغريب .

عبد التواب: سينقضي أجل الحبس والتغريب .. اصنعي ذلك من أجل قاسم فإنـــه يعـــزك ويحنو عليك .

أم مستور : وماذا يصنع لي قاسم بعد اليوم ؟ إنه سيقطع عني - لا محالة - بره ونفقتـــه بعدما قتل ابني أخته . لقد حرمتني يا ديوث كل شيء . سيبلغه الخبر بالشـــام وشيكاً فيقطع عني صلته . لقد فقدت كل عائل لي . من ذا يعولني بعد مستور وقاسم ؟

عبد التواب :لا تبتئسي . سأكون أنا عائلك وسأجري عليك مثلما يصلـــك منهمـــا معـــاً . سامحيني يا أم مستور . هذا قضاء الله المكتوب .. هـــذه سلســـلة الخطيئـــة انتظمتنا جميعاً ولا يقطعها إلا الغفران .. اغفري لي يا أم مستور كيما تنقطع السلسلة ! (٧٧)

لا تقتنع أم مستور بهذا الحديث ؛ فتفضح عبد التوب أمام أخيه " عبـــد الجـــواد " وتقص عليه قصة ابنها مستور مع "كوثر " زوجة أخية طاعنة في نسب الطفل "أســـامة "، فينهرها " عبد الجواد" مهدداً إياها بتبليغ القاضي بالأمر فيحكم عليها بعقوبة القـــوادات لأن ما حدث كان تحت علمها وبتدبير منها . وبهذا يهدأ الصراع بين أم مستور وعبد التـــواب ليظهر خط صراع آخر بين " عبد الجواد " وبين أخيه " عبد التواب " تتـــاصره آســـية ، فالأول يريد استغلال الموقف - كعادته - لصالحه محاولاً إقناع أخيه بتطليـــق زوجتـــه متبرئاً من نسب الطفل ، حتى يؤول ميراث أخيه كله إليه، و الثاني يرفض ، والصـــراع بينهما قائم على الانتظار أيضاً ومرتبط بخط الصراع الرئيس في النص . ينجـــح " عبـــد التواب في إرضاء أخيه بأن أوصى له بسدس ما يملك بعد وفاته ، ويقنع " عبد الجـــواد " بذلك- كمكسب مؤقت - ويمضي قُدُماً في انتظاره ، فيحضر القاضي " بكار " إلى بيـــت "عبد التواب ".وهو في فراش المرض - بدون علم "عبد التواب " - فيقص عبد التـــواب القصة كلها للقاضي الذي يتعاطف معه حاكماً في صالحه معلناً أن الولد ولده ولـــه حـــق الميراث (الولد للفراش وللعاهر الحجر) وهذا الموقف يدل على ثقافـــة بـــاكثير الدينيـــة

وولوعه بعرض القضايا الإسلامية كلما وجد الموقف مناسباً دون إخلال بالبناء الفني للنص.

ينتهي الموقف بفضيحة " عبد الجواد " ومقاطعة القاضي له ، ودعاء القاضي لعبد التواب بالمغفرة . ومع ذلك لا يكف " عبد الجواد " ويواصل انتظاره الإيجابي بينما يأخذ انتظار " عبد التواب " بُعداً ميتافيزيقياً بعد أن اشتد عليه المرض .

عبد التواب: قد دنا المورد يا عبد الجواد فماذا يعنيك سخطي أو رضاي ؟

عبد الجواد : (في تردد) والوصية يا أخي ؟

آسية : أجل .. المال وحده هو الذي يعنيك ! (لعبد التواب) إلغها يا أخي فوالله إنه لا يستحقها .

عبد التواب : اطمئن يا عبد الجواد فإنها باقية كما هي .

عبد الجواد : أطال الله عمرك يا أخي .. والله لا أدري كيف أقوم بشكرك وأرد بعض جميلك .

آسية : اكفه شرك وخلاك ذم .

عبد الجواد : (معرضاً عن آسية) ألا تجعلني وصياً على أولادك يا عبد التواب لعلي أقوم لهمّ ببعض حقك !

آسية : أنت ؟

عبد التواب : قد جعلت الوصاية عليهم لقاسم المغربي .

عبد الجواد : أتجعل عليهم رجلاً قُتلت أخته في منكر ؟ أليس عمهم أولى بهم من زوج ابنة أم مستور ؟

عبد التواب : (ويصمت قليلاً) إنه أخي وشريكي .... آه ! آه (تلحقه غشية) .

آسية : عبد التواب ! عبد التواب ! ماذا أصابك ؟ (لا يجيب) يا إلهي ... قد ثقُل لسانه ! يا بؤسي ...

عبد الجواد : لا تبتئسي يا آسية .. إن هي إلا غشية لحقته .

آسية : ويلك أتشتهي له شراً من هذا ؟

عبد الجواد : ما تقولين يا آسية ؟

آسية : كل هذا من عملك ! اخرج من هنا . (٧٨)

مقلوب

يفيق عبد التواب من غشيته وهو في انتظار الموت بين لحظة وأخرى فيطلب لقاء " أم مستور " ليستسمحها قبل لقاء ربه ، وكذلك قاسم الذي يعرف الحقيقة كاملة على لسان عبد التواب بعد أن بين له كيف انتقم الله منه، لينتهي الموقف بحوار جيد بين قاسم وعبد التواب يكون الانتظار بُعداً من أبعاده، حيث ينتهي الصراع في الدراما مع انتهاء انتظار عبد التواب بانفصام السلسلة عن عنقه وقد نال حريته الكاملة .

عبد التواب : إني كنت ارتكبت مثل هذه السيئة في إمرأة صديق لي فوقع عليّ جزاؤها في إمرأتي ، فأنا الذي جنيت عليها كذلك .

قاسم : يا إلهي !

عبد التواب : خبرني الآن يا قاسم ، هل تستطيع أن تغفر لي ؟

قاسم : يا ويلتا ... أكانت ... ؟

عبد التواب : نعم يا قاسم.. بحق ضراعتي إليك في آخر يوم لي من أيام الدنيا وأول يوم لي من أيام الآخرة ألا ما غفرت لي يا قاسم وعفوت عني ... والله لقد ظل الندم من يومئذ يأكل قلبي، فهذا أوان انقطاع وتيني . أفتراك يا قاسم تتركني ألقى الله بوزرك محمولاً على ظهري ومشدوداً إلى عنقي وفي وسعك أن تلقيه عني بكلمة صغيرة تنطق بها شفتاك؟ ارحمني يا قاسم ارحمني فلعلك لا تراني بعد يومنا هذا .. قلها يا قاسم كلمة طيبة تصون وجهي من عذاب النار وألقى الله بها راضياً مرضياً .

قاسم : (تنهمر دموعه) قد غفرت لك يا عبد التواب وعفوت عنك !

عبد التواب : الحمد لله اليوم طابت نفسي واطمأن قلبي، شكراً لك يا قاسم ، أنت صديقي في الدنيا والآخرة (تجحظ عيناه) اسمع يا قاسم .. ألا تسمع يا قاسم ؟

قاسم : (يغالب البكاء) ماذا يا عبد التواب ؟

عبد التواب : السلسلة !

قاسم : السلسلة ؟

عبد التواب : نعم .. السلسلة .. أما تسمع صليلها إذ تنفصم عن عنقي ؟ أما تسمع صلصلتها يا قاسم ؟

قاسم : لا يا عبد التواب .. لا أسمع شيئاً .

عبد التواب : (فرحاً) ها قد انقطعت يا قاسم ! قد سقطت من عنقي ! هنئني يا قاسم هنئني .. أنا الآن حر طليق ... (٧٩)

ينتهي انتظار عبد التواب بأن تخلّص من قيد الخطيئة تأكيداً لقول الله تعالى (إن الله يغفِر الذنوب جميعاً) وتأكيداً للآية الكريمة التي قُدِّمت بها المسرحية .

١ - ٦

كانت " أهل الكهف " [أول عمل مسرحي كبير لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار](٨٠)، وتبعها الحكيم بمسرحيات أخرى عُرِفت بالمسرحيات الذهنية مثل: "الملك أوديب" ، "بيجماليون " ، " شهرزاد" ، " إيزيس " وغيرها ، إضافةً إلى مجموعة مسرحياته الاجتماعية القصيرة والتي جُمِعت في مجلد واحد تحت عنوان " مسرح المجتمع " .

وتتضح ظاهرة الانتظار في كثير من مسرحيات الحكيم الطويلة التي تناولت قضايا اجتماعية أو سياسية، ومن بين مسرحيات الحكيم الطويلة والتي تناولت قضايا اجتماعية " الأيدي الناعمة " و "الصفقة ". وسيقف البحث في هذا الفصل عند مسرحية " الصفقة" باعتبارها مسرحية تتناول قيماً جديدة أتت بها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أو مواقف اجتماعية خلقتها أدت – إن صح التعبير – إلى ظهور هذه القيم وانهيار بعض القيم الاجتماعية القديمة ، وباعتبارها محطة فنية هامة في تاريخ توفيق الحكيم المسرحي ، فهي على حد تعبير توفيق الحكيم نفسه [بمثابة حقل تجارب لإيجاد حل لمشكلات ، طالما اعترضتنا في العمل المسرحي] (٨١) ، من بين هذه المشكلات مشكلة اللغة ، ومشكلة الافتقار إلى دور العرض حيث يمكن " للصفقة " أن تعرض في أي مكان حتى ولو كان ساحة صغيرة ، ومشكلة الجمهور والفلكلور، ومشكلة الأداء الواقعي ...... الخ .

وأهم من هذا كله بروز ظاهرة الانتظار في النص بصورة جماعية ، فإذا كان الانتظار في" دخول الحمام " وفي "الهاوية" وفي "السلسلة والغفران" انتظاراً فردياً تتنوع شكوله بين الانتظار السلبي والانتظار الإيجابي، فإن الانتظار في"الصفقة" انتظار جماعي من خلاله يظهر الانتظار الفردي، وعلى هذا فإن خط الصراع الرئيس في الصفقة يعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار – كظاهرة جماعية – أما خطوط الصراع الأخرى داخل النص فتعتمد على الانتظار الفردي من خلال عملية الانتظار الجماعي الرئيسية في النص.تمثل مسرحية الصفقة [قيمة من القيم الجديدة التي أتت بها الثورة وهي القضاء على الإقطاع وعلى الاستغلال] (٨٢).

ذلك من خلال صفقة بين إحدى شركات الأراضي البلجيكية وأهالي إحدى القــرى الصغيرة في ريف مصر ، حيث تقرر الشركة أن تصفي أعمالها في هذه القرية وذلك ببيع الأراضي التي تمتلكها فيها في مزاد علني ، ولكن "شنودة أفندي" صراف القرية يتوســـط لدى الخواجة مدير الشركة حتى تقبل الشركة أن تُباع الأرض للفلاحين بالتقســيط وتعـم الفرحة وتنتظر القرية الاحتفال الكبير بهذه المناسبة، وفي ظل هذا الانتظار الجماعي مـــن قبل القرية يأتي خبر وصول " حامد بك أبو راجية" إلى المدينة ومن ثم إلى القرية ، وهــو رجل إقطاعي طامع ولابد أنه قد حضر لاغتصاب الأرض منهم – هذا ما يعتقده الفلاحون – ويستعرض الفلاحون الحلول ، فمنهم من يعرض استخدام العنف متمثلاً في قتل " البك " ولكن المجموع يرفض هذا الحل باعتباره سوف يتسبب حتماً في ضياع مـــا ينتظرونــه " الصفقة " وبعد مداولات يقررون رشوة "البك" حتى يتنازل لهم عن الصفقة ، وليس أمامهم سوى الحاج "عبد الموجود" حانوتي القرية المرابي و"بنك تسليف الكفر" على حـــد تعبــير أحدهم .

ويصل " البك " ويُذهَل من استقبال القرية له، حيث الطبل والزمر والكرم الزائـــد عن الحد ، ويتعجب أكثر عندما يدس " سعداوي" مائة جنيه في جيبه، وعندمـــا يرفــض، يزيد "سعداوي –بعد مشاورة زملائه– خمسين جنيهاً أخرى ، ثم يمانع " البك " عن النزول عن " الصفقة " عندما يعلم بأمرها . ولكن وكيله "عليش أفندي " ينجح في إقناعه بعـــد أن أخذ رشوة من الأهالي . وتقع عين الباشا على إحدى الفلاحات " مبروكة " فيختارها للعمل عنده كمربية لابنه الصغير، يرفض أهل القرية، ولكن "البك" يخيرهم بين "الصفقة" وبيـــن عمل مبروكة عنده ، وبعد مداولات ومناقشات تقرر مبروكة الذهاب مع "البك" من أجـــل حُلم القرية، يمر يومان ويأتي اليوم المحدد للصفقة –المزاد – فترجع مبروكة من القــاهرة لتخبر أهل القرية بأنها لجأت إلى حيلة استطاعت بها تقييد حركة "البك" ، فقـــد تظــاهرت بأنها مريضة "بالكوليرا" وبذلك نجحت في أن تحجز " البك " في بيته، وبذلــك ينتــهي أي خوف من تدخله في مزاد الصفقة .

ثم يهدد "خميس أفندي" الحاج عبد الموجود المرابي الذي يبيع أكفان الموتـــى بعـــد دفنهم بأنه سوف يفضح سره، وينجح في إقناعه– تحت التهديد– بأن يتنازل للفلاحين عـــن

يونهم ، لتنتهي المسرحية بحصول الفلاحين على أرضهم وانتصارهم على صورتين من صور الاستغلال متمثلتين في "البك" وفي " الحانوتي " .

يبدأ الفصل الأول من المسرحية والقرية كلها في حالة انتظار إتمام الصفقة، وانتظار إعلان " المعلم شنودة " أن المبالغ المدفوعة كافية لموافقة الشركة على إتمام الصفقة ، وعلى ضوء هذا الإعلان تحتفل القرية ، فتذبح "العجل" وتحضر "الغوازي" والمزمار احتفالا بهذه المناسبة السعيدة ... الجميع ينتظرون . " المعلم شنودة " يطلب منهم التمهل والانتظار .

الفلاحون : (يلحون) ندبح الدبيحة يا معلم شنودة ؟

شنودة : (وهو منهمك في فحص الورقة) صبركم علي صبركم .....

الفلاحون : كلنا دفعنا يا معلم شنودة .....

شنودة : (صائحا) حلمكم ... حلمكم لحين مراجعة الكشف .....

الفلاحون : (يزومون) آه من الكشف ... ومراجعة الكشف !...

شنودة : طبعا مراجعة الكشف ... شيء لا بد منه ... لا بد أمر على الأسماء كلها ... واحصر المبالغ المدفوعة .. وأنا سبق نبهت عليكم : إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل !

عوضين : حصل ... وسبق قلت لنا ، بعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة ، وأمرتنا نجهز الدبيحة ، ونحضر الغوازي والمزمار ، ونعملها فرحة العمر ...

سعداوي : (وهو بين يدي الحلاق والصابون على وجهه) كل شيء جاهز !... الغوازي والمزمار والعجل والسكين ... حتى التعليقة نصبناها قدامك ؟

الفلاحون : (بجوار التعليقة) ندبح الدبيحة ؟

شنودة : وأخرتها يا ناس ؟ الدبيحة !.... الدبيحة ... قلت لكم اصبروا علي أراجع .. أمهلوني دقيقة .. العجلة من الشيطان .

عوضين : مراجعتك طالت يا معلم !..

الفلاحون : خلصنا يا معلم واكمل جميلك وفرحنا .

شنودة : كل غرضي أفرحكم لكن المسألة بالأصول يعجبكم إني أفرحكم قبل الأوان وبعد الدبح والطبل والزمر، يتضح إن المبلغ ناقص، وتصبح الصفقة لاغية ؟!

الجميع : (في شبه ذعر) لاغية ؟!

شنودة : طبعا .. انتم نسيتم الشروط ؟!

عوضين : أبدا .. الشروط منقوشة في أدمغتنا كالنقش على الحجر .. ندفع للشركة ربع قيمة الفدان مقدما ، والباقي بقسط على عشرين سنة.

شنودة : بالفوايد القانونية !

سعداوي : (ينحي يد الحلاق بالموس عن ذقنه ويقول) لا مانع ... وقبلنا وحمدنا وشكرنا .

شنودة : لكن انتم نسيتم الشرط الأهم: الشركة لما أرادت إنها تصفي أملاكها في الزمام، كانت ناوية تطرح الصفقة في المزاد !..

عوضين : مفهوم .. وانت الله يسترك مانعت .. وتوسطت حتى قبلوا بيعها لنا بالتقسيط(٨٣)

وانتظار المجموع هنا إتمام الصفقة انتظار إيجابي لأنهم يسعون نحو تحقيق هدف واحد وهو امتلاك الأرض والظفر بالصفقة عن طريق المساهمة الجماعية في دفع ثمنها .

عوضين : ومن منا تخلف ؟.. كل دار عندنا في الكفر باعت ما فيها ، حتى الصناديق الخشب والصواني النحاس ....

سعداوي : (وهو يمسك بيد حلاقه) تصدق بالله ؟ ... أنا دفعت لك يا "معلم شنودة " مهر ابني "محروس" ... واسأل عوضين قدامك .. اتفقنا على تأجيل دخلة بنته " مبروكة " على ابني "محروس" لحين ما ننتهي من حكاية الصفقة ... حصل ؟

عوضين : حصل .. وأنا تصرفت في القرشين ، جهاز البنت وبعت الكم كيلة درة ، ودبرت المبلغ ...

سعداوي : (وهو ينفض الصابون عن فمه) العيال في أيدينا يا "عوضين" ..! لكن الأرض؟ الأرض في يد غيرنا .. والخوف عليها تروح للغريب !

شنودة : هس ..من فضلكم ..اسكتوا دقيقة واحدة ..أراجع بهدوء الكشف والمبالغ بسرعة وننتهي (٨٤)

واستخدام الحكيم للانتظار منذ بداية النص يسهم في وضوح معالم البناء الدرامي للمسرحية ، فقد استطاع من خلاله توضيح الحدث الرئيس في المسرحية ، وكذلك مهد له،

وعرف الشخوص ، واتجه نحو إبراز خط الصراع الرئيس في المسرحية وإن كان اهتمام الحكيم بحل مشكلة اللغة في النص قد أفقد الحوار طابعه الدرامي من وجهة نظري ، فقد وضع الحكيم جل اهتمامه في الإتيان بألفاظ تصلح أن تكون فصحى وعامية في آن واحد في محاولة منه لخلق لغة مسرحية موحدة (*) ، وكان ذلك على حساب منطقية الحوار إذ لا يوجد فلاح مثلا يقول : ومن منا تخلف ؟ مثلما ورد على لسان" عوضين " في الحوار السابق، أو في موضع آخر" الشروط منقوشة في أدمغتنا كالنقش على الحجر"والأمثلة كثيرة.

يبرز الانتظار الفردي من خلال هذا الانتظار الجماعي ، فها هي " مبروكة " وها هو" محروس" ينتظران يوم زفافهما الذي كان قد أوشك ، لولا الصفقة التي تسببت في تأجيله ، وانتظارهما انتظار سلبي ، حيث لا يملكان عمل أي شيء نحو تحقيق حلمهما سوى الانتظار لعل الله يجمع شملهما .

محروس : " همسا لمبروكة " تفرجي يا مبروكة ... تفرجي !..

مبروكة : " تشاهد وتهمس " أبوك يا محروس قاعد يحلق دقنه !

محروس : " هامسا متنهدا " كأن الليلة ليلة دخلته !..

مبروكة : عملوها فينا يا " محروس " !

محروس : عملوها !

مبروكة : طلعت لنا في الآخر حكاية الأرض ..ما كانت لنا على بال !

محروس : لو كان انعقد عقدنا وتمت دخلتنا من شهرين، بعد ما جمعنا القطن ما كان حصل ما حصل.

مبروكة : القسمة والنصيب .

محروس : الدبيحة جاهزة ، والطبل والزمر، والفرح منصوب في البلد ...

مبروكة : للأرض .

محروس : (مشيرا بإصبعه) عوضين أبوك هناك ، جنب المزين ، منتظر دوره للزينة ..

مبروكة : (متنهدة) ربنا فرح قلبه !...

محروس : ربنا فرح قلوبهم كلهم.. كلهم .. إلا أنا وانت .. كلهم اشتروا .. كلهم صار لهم ملك وأنا ضاع مهري وانت ضاع جهازك ...

مبروكة : يعدلها لنا ربنا .

محروس : حتى حلاق الكفر عدلها له ربنا.. وشغله راج الليلة !.. طول السنة وهو قاعد يصطاد السمك على جسر الترعة !.. صيد القرموط كان أسهل له من صيد الزبون ..عدته أكلها الصدا.. كل يوم كان يزعق ويقول : " دقن لله يا أهل الكفر " !.. أحلق بقدح شعير !.. أحلق برغيف درة !.. نجوم السما كانت أقرب له من دقون الكفر !.. والليلة فتح عليه ربنا والناس حلقوا وتزينوا وكأنه يوم العيد !..والله ما فرحوا يوم العيد فرحتهم الليلة ..!

مبروكة : البركة في المعلم " شنودة " الصراف !

محروس : وفى الحاج " عبد الموجود " التربي !

مبروكة : ماله الحاج "عبد الموجود" ؟ قاعد قدامك يعمل استخارة على سبحته الكهرمان ، لا له في التور ولا في الطحين !

محروس : من قال لك ؟

مبروكة : سمعنا لا اشترى ولا باع ...

محروس : الحاج "عبد الموجود " لا يشتري ولا يبيع ، لكن يسلف .

مبروكة : عنده فلوس ؟ ..

محروس : انت عبيطة يا مبروكة ؟ .. الفلوس عنده بالكوم .. هو الفقير يطلع الحجاز كل سنة ؟!

مبروكة : ويسلف لله تعالى ؟ ..

محروس : لله تعالى ، وللرهن على العجل والجحش وريع الجاموسة ، وقاعد قدامك يسبح بسبحته الكهرمان ، وينتظر المتخلف عن الدفع يسعفه بالفايدة !..

مبروكة : يعني المزين راج والتربي راج ...

محروس : والصراف راج ..

مبروكة : المعلم " شنودة " ؟ .. له مصلحة في الحكاية ؟

محروس : لا .. أبدا .. فقط لله تعالى وللسمسرة ...

مبروكة : سمسرة ؟

محروس : .... يعني الواحد يستحي ويقدم له كم كيلة قمح ، وكم كيلة رز ، وكم كيلة درة في المواسم ، واحسبي له الحاصل آخر السنة !...

مبروكة : حلو !... ما خاب في الكفر إلا أنا وأنت يا محروس !. (٨٥)

ومن خلال الحوار السابق يمكن التعرف على انتظار الأفراد من خلال الانتظار الجماعي ، فمعظم الشخوص ينتظرون ، محروس ومبروكة ، الحلاق، الحاج "عبد الموجود " التربي ، والمعلم شنودة ، وانتظارهم جميعا يرتبط بشكل أو بآخر بالصفقة .

وبهذا استطاع الحكيم – من خلال الحوار السابق – أن يتمم التعريف الكامل للشخصيات وطريقة تفكيرها وإظهار مكوناتها النفسية من خلال الانتظار، بيد أن خط الصراع الرئيس يتقدم خطوة للأمام عندما يكتشف " المعلم شنودة" أن "تهامي عبد الستار" هو الوحيد المتخلف عن الدفع ، وتهامي مختفٍ ، فيتحول انتظار القرية كلها إلى انتظار تهامي والذي لابد وأن يأتي ومعه المبلغ المطلوب حتى تتم الصفقة، وهم أيضا في انتظارهم تهامي يكون انتظارهم إيجابيا لأنهم يبحثون عنه في جميع أنحاء البلدة .

الجميع : (من كل جهة يصيحون منادين) تهامي !... يا تهامي !...

فلاح : (من بين الحاضرين) تهامي عبد الستار اختفى من الضحى .

فلاح آخر : يكون سرح في الغيط ؟

عوضين : واحد يقوم يبحث عنه ....

شنودة : أعطيه مهلة من هنا للعصر .. وإن غاب ذنبكم على جنبكم ...

سعداوي : (والصابون في فمه) قوموا يا جماعة ابحثوا عن الولد " تهامي " .. لعنة الله عليه! ..انهضوا .. هموا .. قبل ما يتسبب لنا في تعطيل الشغلة ! (٨٦)

واستخدام الانتظار في هذا الموقف يسهم في توتر الشخوص .فتهامي بالنسبة لهم أمل وحضوره بالمال المطلوب رجاء بهما يتحقق أملهما الأكبر "الصفقة " تماما كما فعل محمد تيمور في " الهاوية" والفارق الوحيد هو أن الانتظار في الصفقة انتظار جماعي أما في الهاوية فانتظار فردي ، ومرد ذلك إلى زيادة الوعي الجماعي مع تطور حركة المجتمع ، هذا الوعي الذي بدأ مع ثورة ١٩١٩ م – كما أشار البحث – كان قد وصل إلى درجة كبيرة من النضج بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م، وكانت " الهاوية " ١٩٢٣ تعالج مشكلة اجتماعية من خلال مأساة أسرة أما " الصفقة " ١٩٥٦ م فتعالج مأساة طبقة بأكملها من

خلال معاناة قرية في ريف مصر . إضافة إلى أن " الهاوية " قد كتبت في ظـــل بدايـــات الواقعية المصرية – كمذهب أدبي .

أما الصفقة فقد كتبت في فتره كانت قد ترسخت فيها الواقعية وتنوعت اتجاهاتها (*) وبوصول " تهامي" ومعه المبلغ يزول توتر الشخوص لحظة ، ثم سرعان ما يزداد حـــدة من جديد في ظل الانتظار الجماعي والفردي معا، ويتقدم خط الصراع حثيثا نحو الذروة .

تهامي : (يتقدم لاهثا) تأخرت عليك يا معلم شنودة ...

شنودة : (وهو يمد يده) هات ! ....

تهامي : (يخرج من جيبه أوراقا مالية) خد ، وعد !

شنودة : (يتناول الأوراق المالية ويعدها) خمسة .. عشرة .. عشرين .

سعداوي : (لشنودة) تمام ؟ ....

شنودة : (وهو يعاود العد) عشرة .. عشرين

عوضين : (وهو يشرئب بعنقه بين يدي الحلاق) انتهينا ؟! ...

فلاح : (بجوار التعليقة الخشبية) ندبح الدبيحة ؟ ....

شنودة : (مشغول بقيد المبلغ في الكشف) .....

سعداوي : المعلم شنودة سكت ... يعني موافق ... على خيرة الله .. ادبحوا يـــا أولاد ... وطبلوا وزمروا ... وافرحوا .....

الجميع : (يهتفون فرحا) هيه ! ... هيه ! (٨٧)

لكن سرعان ما تفسد الجو ، صرخات امرأة عجـــوز تولـــول وتنـــدب وتصـــرخ وتستغيث فيتوقف الاحتفال ، ولا يتم الذبح ، والجميع ينتظرون معرفـــة الخـــبر ..... !! والصراع يرتفع ويسير قدما للأمام والجميع يتوترون من جديد في ظل الانتظار أيضا .

العجوز : امسكوا الواد " تهامي " ! .. الولد تهامي الحرامي .. سرقني ...

شنودة : سرقك ؟ ...

العجوز : جردني ....

شنودة : (لتهامي) سرقتها يا تهامي ؟ !

تهامي : أبدا ......

شنودة : (متفرسا في وجهه) لونك أصفر ! ...

العجوز : (مولولة) فلوسي! .. فلوسي .. " تـهامي " ولـد يـا تـهامي ! .. تعملـها وتسرقني؟ .... تسرق ستك أم أمك ! .... ستك .. حبيبتك .. تسرق القرشين . توفير العمر كله ! ... وانت عارف أني قاعدة أحط القرش على القرش في قعر الصندوق الأحمر .. حاسبه حساب آخرتي .. كفني وخرجتي ودفنتي !..

تهامي : أصل الحكاية يا ستي ....

العجوز : عارفه الحكاية وما فيها .. قلتها لي ألف مرة ..وأنا قلت لك فلوسي ابعد عنها.. إياك تلمسها... أنا ولية كبيرة ... ورجلي في القبر ... وكل ما عندي مرصود للكفن والخرجة والدفنة .

تهامي : إن شاء الله عمرك يطول ، وفلوسك ندبرها .. لكن الأرض يا ستي ، مطلوبـها الساعة ولا يمكن تتأخر واسألي المعلم شنودة ! ...

العجوز : آخرتي أولي من أرضك .. آخرتي أهم من كل حاجة ! .. آخرتي .. قاعدة من زمان أجهز لآخرتي ... تقوم انت يا بني تضيع على آخرتي وخرجتي ؟ !...

تهامي : فكرك كله في الموت .. لكن فكرنا في حياتنا ! ... يعجبك حرمان ابنـك وابـن بنتك من نصيبه في الأرض ؟ .. وتضيع عليه الصفقة ؟ تضيع عليه الفرصـة من بين جميع الأهالي ؟!

والانتظار هنا واضح ، فانتظار "تهامي" انتظار إيجابي – باعتباره فردا من أفراد المجموع – فهو يسعى إلى تحقيق الهدف لدرجة أنه سرق جدته العجوز ، أما انتظار الجدة فانتظار يشوبه شئ من الميتافيزيقيه – إن صح التعبير – ولعل كلام تهامي [فكرك كلـه في الموت .. لكن فكرنا في حياتنا !] يتضح من خلال الفرق بين الانتظارين مع ملاحظة أن تهامي يتكلم بصيغة الجمع (فكرنا في حياتنا) والجدة تتكلم بصيغة المفرد (آخرتي .. وخرجتي .. كفني .. دفنتي .... الخ) إضافة إلى أن معظم شخوص العمل يتحدثـون بلسان واحد تقريبا ويفكرون بعقل واحد .

ويسعون إلى هدف واحد ، وهذا ما دفع المجموع إلى الانحياز إلى جانب تهامي على الرغم من قيامه بعملية سطو على جدته . ويرى بعض النقاد أن هذا اللسان الواحـد والعقل الواحد [هما لسان وعقل توفيق الحكيم .. ومرد ذلك إلى أن إخلاص الحكيم للفكرة هو الذي جعله ينحو ناحية المعالجة المباشرة وتحويل الأسماء إلى أبواق لخدمتها بدلا من

شخوص ، حين نرى من خلال التحامها بالأحداث ومن خلال العلاقات التي تحكمها الرؤية الفنية للكاتب] . [٨٨] ينتهي الموقف بين تهامي وجدته برده المبلغ إلى جدته مرة أخرى ، ليعاود الجميع الانتظار من جديد ، ويتحركون نحو تحقيق أملهم عن طريق محاولاتهم إقناع الحاج " عبد الموجود " المرابي أن يقرض تهامي المبلغ المطلوب ، فيوافق عبد الموجود بعد إلحاح ، لتبدو الصفقة قريبة المنال من الجميع ....

سعداوي : أنت خير الناحية وبركتها يا حج ! .... سلف تهامي وأنت قلبك قوي !

الحاج : بضمانتكم ؟

الجميع : برقابنا ؟

الحاج : بمواشيكم ؟

عوضين : مواشينا مرهونة وانت الأدرى ....

سعداوي : عيب يا حاج .. رقابنا عندك أقل من مواشينا ؟ .... والله ما انت راجع في الكلام ..سلف تهامي برقابنا ، والله ما تحرجنا ولا تخذلنا ، بحق حجتك المبرورة، وسبحتك المشهورة .

الفلاح : (بجوار التعليقة الخشبية) خلص لنا الموضوع يا حاج لأجل ندبح الدبيحة و " نفت الفت " !..

فلاح آخر : ونطبل ونزمر ، وتبقى ليلة نحلف فيها باسمك العمر ، يا حاج عبد الموجود!..

الجميع : (محيطين به محرجين له) كلنا في انتظار كلمتك يا حاج ..

الحاج : (محرجا يخرج كيس) مطلوبكم ؟؟

الجميع : (في هتاف الفرح) يعيش الحاج عبد الموجود ! .. يعيش الحاج المبارك ...

الفلاح :(مقتربا من شنودة بلهفة) ندبح يا معلم شنودة ؟..

شنودة : ادبحوا .....

الفلاح : (صائحا بفرح وهو يجري) قال ادبحوا .. قال ادبحوا ! ... ادبحوا يا أولاد!.....[٨٩]

وكالعادة، لا تتم الفرحة، ولا يتم الذبح، ويصل الصراع إلى نقطة من نقاط التـأزم مع الخبر القادم وهو إعلان "خميس أفندي" أن "حامد بك أبو راجية" قادم إلى الناحية، وبالتأكيد من أجل صفقة الأرض .. !

عوضين : يعني وقعنا يا جماعة ؟!

سعداوي : قولوا لهم يوقفوا الدبح !؟ .. خسارة العجل يروح في الشيطان الرجيم .

الجميع : (صائحين) أوقف الدبح يا جدع ..حاسبوا على الدبيحة !..ابطلوا الزمر والطبل هناك! ...

سعداوي : يعني خسرنا كل شئ يا أهل البلد !! .. ما عاد هناك أمل في فدان ملك !؟ نرجع لحالنا وألعن ..ألعن من زمان ..على الأقل الشركة كانت أرحم من حامد بك أبو راجية .... (٩٠).

وواضح ما في الحوار السابق من إدانة للإقطاع في صوره المختلفة ، وينتظر الفلاحون الحصول على مكاسبهم ، وفي ظل خيبة الأمل المفاجئة التي انتابت المجموع يتطور الصراع من أجل حصولهم على الأرض ، فيقرر "تهامي" – الذي سرق جدته من أجل دفع ثمن الأرض- أن يقتل حامد بك ويخرج (روحه من جوفه) على حد تعبيره، وكأن الحكيم من خلال شخصية تهامي يريد أن يقول كل شئ يهون عند الفلاح من أجل الحصول على الأرض ، فمن أجلها يسرق ويقتل ، ويرفض المجموع هذا الحل الذي عرضه " تهامي " باعتبار أنه سيزيد الأمور تعقيدا ، فيقررون التأني والتفكير المتمهل ولذلك يجب أن يتشاوروا جميعا ، ومن خلال المشاورات وعرض الآراء يلجأ توفيق الحكيم إلى الترويح الكوميدي لتخفيف حدة التوتر داخل الدراما ولإعطاء الشخوص فرصة لالتقاط الأنفاس ، وهو يستخدم شخصية حلاق القرية كنمط له مكوناته النفسية الخاصة وسلوكه الخاص ، فيعرض الحلاق أن يقضي على " البك " بدون قتل مباشر عن طريق حلاقة ذقنه بموس مسموم وهي طريقة مجربة ومعروفة!!مما يدفع المجموع إلى تحسس ذقونهم وتوجيه اللوم للحلاق في مشهد كوميدي جيد. وبعد المشاورات يتفق الجميع على رشوة البك مقابل تنحيه عن الصفقة، وأمام ضيق ذات اليد يلجأون إلى الحاج "عبد الموجود " بنك تسليف الكفر –على حد تعبير أحدهم – الذي يوافق تحت ضغط وتهديد " ميس أفندي " بأنه سيفضح سره أمام الناس . وعلى هذا يتحول الانتظار من انتظار للصفقة

إلى انتظار " للبك " ورشوته مقابل عدم دخول الصفقة ، فهم في حيرة وقلق هل سيوافق البك أم لا ؟ ولا سيما وأن تجاربهم مع البك وطبقته تجربة مريرة .. هذه الحيرة وهذا القلق مرتبطان بالانتظار ... انتظار البك وانتظار الصفقة على السواء .

في الفصل الثاني الجميع ينتظرون نتيجة المفاوضات مع " البك " والذي لا يعلم شيئا عن الصفقة وما كان تواجده في الناحية إلا لأن سيارته تعطلت ، فهو لا يعلم شيئا عن الصفقة، وهم لا يعلمون شيئا عن سبب مجيئه ولكن موروثهم السابق وتجاربهم السابقة مع البك وطبقته تجعلهم على يقين من أنه قادم ليسلب منهم الأرض .

وعلى هذا فإن انتظارهم في هذا الموقف انتظار إيجابي أيضاً، فهم يستقبلونه استقبالا حافلا مبالغين في كرم الضيافة تمهيدا للخطوه التالية ، وهي تقديم الرشوة .. والبك في دهشة من أمره ..

شنودة : (صائحا) افرشوا حصيرة على المصطبة !

سعداوي : هات مخدة من داركم يا عوضين!! ..

تهامي : نزلوا البك من فوق الركوبة ! ..

الوكيل : زفة مليحة يا سعادة البك ! ..

البك : حكاية عجيبة ! طول عمرنا في الأرياف ، وانت عارف يا عليش أفندي ، عمرنا ما لقينا أهل كفر بهذه الصفة ! ..

الوكيل : ربما لأجل مقامك الكبير ! ..

البك : ولو ! .. لكن الاستقبال بزفة وطبل ومزمار !...

الوكيل : كفر كريم مضياف ! ......

البك : صحيح .. يصادف في بعض الأحيان ، ولكن ....

الوكيل : هي مسألة الزفة ....

البك : والإلحاح الغريب في الضيافة .. والحلف بالطلاق إننا نقبل ولو شرب القهوة !..

وتتوالى المواقف في المسرحية والجميع ينتظرون ، وفي ظل هذا الانتظار يستخدم الكاتب الترويح الكوميدي القائم على التناقض في المواقف فالفلاحون يحدثون البك عن الصفقة وهو لا يعرف عنها شيئا، فيقبل الرشوة دون معرفة السبب ، فيتهلل المنتظرون والبك لا يزال في حيرة من أمره .

تهامي : ندبح الدبيحة ؟؟

سعداوي : اسألوا المعلم شنودة ! .. ندبح الدبيحة مادام الصفقة تمت .

البك : (للوكيل) الصفقة ؟ .. فاهم كلامهم ؟!

الوكيل : أبدا ...

سعداوي : (للبك) ما دمت تكرمت علينا ، وقبلت يا سعادة البك ، وتم لنا الموضوع بحمد الله ... اسمح وشاركنا في الفرحة ... نتعشى الليلة بالفت ولحم الدبيحة .. الكفر كله الليلة يدوق اللحم ... من زمان ما داقه ... والطبل والأرغول والرقص والمواويل ... وكل شئ جاهز .....

البك : (وهو يتحرك للقيام) كان بودي ... لكن ضيق الوقت .. ولا بد أرجع بقطر المغرب ...

عوضين : والله ما نسيبك قبل ما تتعشى ... عيب علينا ! ... أنت صاحب الفضل .. تترك لنا الصفقة ، ونتركك تسافر قبل ما تتعشى ؟!

البك : (متعجبا) تركت لكم الصفقة ؟؟!

عوضين : بالفلوس .. مفهوم .. لكن يعني على كل حال سعادتك تستحق الشكر .....

الوكيل : (هامسا للبك) الفلوس كانت في نظير صفقة ؟! (٩١)

يقرر البك الجلوس ويتحول إلى شخصية منتظرة ، فهو ينتظر معرفة ما هي الصفقة ، وهوانتظارايجابي أيضا ، فهو يستدرج أحد الفلاحين " سعداوي " للتعرف منه على الصفقة ولكنه يفشل ولكن "عليش أفندي " وكيل البك ينجح في معرفة الصفقة باعتباره وسيطا بين الفلاحين والبك وهو شخصية انتهازية تمثل نمطا للانتهازية في المجتمع – على اختلاف صورها .

البك : يعني الصفقة ؟ .. نوعها ؟ .. النوع ؟

سعداوي : متوسطة والحمد لله... وأنت لا يخفى عليك أمرها .. ولابد أنهم وصفوها لك .

البك : طبعا ... طبعا ...

سعداوي : أقولك الحق يا بك ؟ ... والله ما كانت تنفعك !

البك : وتنفعكم انتم ؟ ...

سعداوي : حياتنا فيها يا بك ؟ .... حياتنا فيها ...

البك : حياتكم فيها ؟

سعداوي : رويناها بدمنا ....

البك . : فهمت هي بالتأكيد لابد تكون ...

سعداوي : الحاصل ... سعادتك فاهم الأمر وما فيه ......

البك : طبعا .. طبعا .. لكن يعني هي ... قل واياي يا سعداوي !.... هي ....

سعداوي : أنت مهتم بموضوعها بعدما انتهى كل شئ على خير ؟ ... قم يا بك افرح مع أهل البلد ... والله الليلة ما تحسب من عمرنا .... (ينادي) اسمع يا تهامي ! ... ناد على ابني محروس يحضر توزيع الدبيحة ... ويستلم نصيب الولية في الدار . عن إذن البك !

الوكيل : عرفت الحكاية ....

البك : الصفقة من أي نوع ؟ ....

الوكيل : أطيان .[٩٢]

يسهم هذا الموقف – في ظل الانتظار أيضا – في ارتفاع خط الصراع وتقدمه نحو الذروة فالطرفان يتصارعان حول "الصفقة " وينتظران النتيجة ، البك يريد رد المبلغ والفلاحون يهددون والذي يحسم الأمر طبقة المنتفعين ممثلة في "عليش أفندي" وكيل البك كوسيط والحاج" عبد الموجود "المرابي"، ينجحان في إتمام الصفقة لصالح الفلاحين بعد زيادة المبلغ ، فالأول يقنع البك بقبول المبلغ والتنازل عن الصفقة وتجنب المشاكل التي يمكن أن يسببها الفلاحون، والثاني يقرض الفلاحين المبلغ المطلوب . ينتصر الفلاحون انتصارا مؤقتا ويبارك الجميع ، ويبدأ الغناء والرقص ، حتى تتعقد المشكلة من جديد ويصل خط الصراع الرئيس في النص إلى نقطة التأزم القصوى climax منذ أن وقعت عين "البك" – وهو زير نساء – على مبروكة ابنة عوضين فيقرر أن يصحبها معه إلى "مصر" – القاهرة – لتعمل خادمة أو على حد تعبيره " داده للبك الصغير " ، وعندما يعارض أهل الكفر يخيرهم "البك" بين إتمام الصفقة وبين الموافقة على ذهاب مبروكة .. ليصبح الجميع في حيرة وقلق .. ويعاودون الانتظار من جديد ، فالاختيار صعب بين الأرض وبين العرض ، فالفلاح يمكن أن يسرق أو يقتل كما فعل تهامي من أجل الحصول على حقه في أرضه التي يزرعها ولكن لا يسمح بالتفريط في عرضه من أجل أرضه لأن

الاثنين مرتبطان والخيار بينهما صعب للغاية فالأرض هي العرض والعرض هو الأرض والتفريط في أي منهما معناه الخسارة الفادحة ، ولعل الموروث الشعبي يؤكد ذلك ، فمن الأمثال الشعبية الشهيرة: " اللي يفرط في أرضه يفرط في عرضه ". القرية تنتظر والبك ينتظر ، والموقف كله إدانة مباشرة للانتهازية من وجهة نظر الكاتب .

عوضين : ارحمنا يا بك !...

سعداوي : أنت يا بك رجل طيب ! ارحمنا وارحم سمعتنا !

البك :ارحم نفسك أنت وهو من الخرافات! .. شئ خطير إن مبروكة تشتغل عندي؟!...
رجل في مركزي وسمعتي !.. سمعتكم انتم غالية وسمعتي أنا رخيصة ؟! ....
أقسم بالله .. يمين بالله إما مبروكة وإما الأرض ؟!

سعداوي : الأرض ؟ !

عوضين : الأرض ؟ !

البك : اتركوا مبروكة تسافر مصر ، وأنا اترك لكم صفقة الأرض ! ...

سعداوي : لكن ... موضوع الصفقة انتهى .. وسعادتك أعطيت كلام شرف ! ...

عوضين : (في شبه ذهول) والفاتحة ... الفاتحة ...

البك : كان فكري إن صفقة الأرض مهمة عندكم ، ولذلك تخليت لكم عنها ... لكن أتضح إن مبروكة أغلى منها ! ...وما دامت الصفقة أصبحت عندكم قليلة الأهمية فأنا أولى بها ... (٩٣)

وفي ظل هذا التوتر ، يعاني " عوضين " صراعا داخليا بين تحقيق حلمه وحلم القرية " الصفقة " حيث لا يريد أن يكون سببا في ضياع الكفر بأكمله وبين خوفه على شرفه وعرضه. فتحسم مبروكة الأمر وتقرر السفر من أجل مصلحة الكفر ومن أجل تحقيق حلم المجموع معلنة أنها الفتاة الريفية الحرة الواعية التي تستطيع المحافظة على شرفها وسط آلاف البكوات ، وبذلك تسهم مبروكة – إن صح التعبير – في إيجابية انتظار أهل الكفر . ينتهي الفصل الثاني بسفر مبروكة ووداع البك وداعا فاترا يخالف استقبالهم له استجابة لدعوة عوضين : [يا أهل البلد ! ...هاتوا المداسات العتيقة وارموها وراه .. هاتوا القلل الفخار القديمة واكسروها وراه .. داهية لا ترجعه] (٩٤) .

في الفصل الثالث يصبح الانتظار الفردي هو السمة السائدة – في ظل الانتظار الجماعي – على بعض الشخوص حتى نهاية المسرحية . ففي بداية الفصل الثالث يرى "عوضين" و "سعداوي" وهما ينتظران، الأول ينتظر ما سوف يحدث لأبنته ، والثاني ينتظر أبنه " محروس " الذي ترك البلد واختفى، وكلا الانتظارين مرتبط بالخط الرئيس "الصفقة". والجميع لا يزالون ينتظرون عودة " المعلم شنودة " من مقر الشركة في الإسكندرية حاملا معه خبر إتمام الصفقة . وفي إطارسمة الانتظار الفردي الغالبة على أحداث هذا الفصل ينضم " تهامي " إلى القائمة فهو ينتظر " الحاج عبد الموجود " الحانوتي المرابي الذي سافر " البندر " ، ومعه مصاريف تكفين وخرجة ودفن جدته التي ماتت وتركته يواجه " لمة النسوان " والندابة وأجرها وعشاها ومن معها .... الخ .

تهامي : المصيبة بعد الدفن .. ما اشعر إلا وجارتنا أم السعد جمعت النسوان ، والندابة حضرت وابتدأ الشغل إياه ...

سعداوي : وماله ؟!

تهامي : والفلوس ؟! .. هي الندابة لوجه الله ؟! .. لابد لها من أجرة .. ولمة النسوان لابد لها من عشا .. سألت أم السعد قالت لي المرحومة حسبت حساب الموضوع كله وكلفتها بمسألة الندابة وخلافها وقالت لها الفلوس عند الحاج عبد الموجود ، هو المتكفل بجميع النفقات .. من كفن ودفن وعشا وصدقة وكل شيء .. لأنه استلم منها الفلوس كلها مقدما ..

سعداوي : عندك الحاج عبد الموجود ارجع عليه ....

تهامي : الحاج عبد الموجود فص ملح وداب ....

عوضين : اختفى ؟! هو الآخر ؟!

تهامي : اختفى ؟!

سعداوي : شيء غريب ..!

تهامي : دبروني .. دبروني ! من هنا لغاية الليل لابد من عشا يجهز ... خصوصا ولمة النسوان كل ساعة تكبر ... والندابة ناوية تقوم تعملها فرجة ، وتمشي بالنسوان في الكفر ، والدفوف تدق وبقية الحريم والبنات والصبيان تتجمع .. وآخرتها يسكت الندب والعديد ونسمع من يزعق ويقول: مطلوب عشا للجميع

عوضين : الزفة حضرت !

تهامي : والحل يا جماعة ! صرفوني ! ...

سعداوي : لابد إن الحاج عبد الموجود عامل حسابه يحضر قبل العشا بدبيحة أو لحم وأكل من الناحية ...

تهامي : وإن غاب ؟!

عوضين : يكون غرضه يهرب بجد بفلوس ستك ! ...

تهامي : وساعتها انفضح أنا ...

عوضين : أمرك لله ! ...

تهامي : والله لو كان في نيته خير ما كان اختفى من الصبح وتركني للفضيحة قدام النسوان ! ... (٩٥)

من خلال انتظار تهامي يتعرض الكاتب بالنقد الاجتماعي لبعض العادات والتقاليد والقيم الموجودة كالندب والعديد وتجمعات النساء و" الولولة " ... الخ داخل مجتمع القرية. وينتهي انتظار عوضين وسعداوي بحضور مبروكة ومحروس من القاهرة بعد أن لجأت مبروكة إلى حيلة تقيد " البك" في منزله – بعد أن عرفت خيانته للعهد مع أهل القرية– فادعت أنها مصابة " بالكوليرا في الموعد المحدد لعقد مزاد الصفقة، الأمر الذي جعل وزارة الصحة تحاصر منزل " البك " وتمنع كل من بداخله من الخروج فيصاب البك بالوهم ومن هنا استطاعت مبروكة حجز " البك " لتنقطع صلته بالمزاد .

أما انتظار تهامي فينتهي بفضيحة الحاج " عبد الموجود " الذي كان يتاجر في أكفان الموتى – هذا هو السر الذي كان خميس يهدده به – فيقف الجميع ضده إلى أن يذعن ويعلن توبته وإرجاع أموالهم إليهم ، وفي ذات الوقت ينتهي الانتظار الجماعي بعودة "المعلم شنودة " ومعه خبر إتمام الصفقة .

لتنتهي المسرحية بتحقيق حلم القرية وتخليص أبنائها من صورتين من صور الاستغلال، من "البك" عدوهم اللدود المتحكم في أرزاقهم على مر العصور وهو من طبقة أخرى غير طبقتهم، ومن "عبد الموجود" الذي كان يستغلهم –على الرغم من إنه منهم– أحياء عن طريق الربا، وأمواتا بسرقته لأكفانهم وبيعها مرة أخرى ليحصل الفلاح

المصري -في ظل ثورة يوليو ١٩٥٢م- على كثير من المكاسب التي كانت ضائعة بين "البك" و "عبد الموجود" .

١ - ٧

يأخذ الانتظار شكلا جماعيا على مستوى جميع طبقات المجتمع عند محمود تيمور في مسرحية " المخبأ رقم ١٣ " حيث يجتمع في المخبأ مجموعة من الناس يمثلون نماذج مختلفة من أوساط اجتماعية متنوعة ساقهم القدر متمثلا في " صافرة إنذار " في منتصف الليل تنذر بوقوع غارة حربية أثناء الحرب العالمية الثانية ، فيلجأون جميعا -على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية -إلى مخبأ أرضي تحت الإنشاء للاحتماء به و من خلال علاقات هذه المجموعة الغير متجانسة طبقيا يعرض تيمور عدة قضايا اجتماعية أهمها قضية العدل الاجتماعي والمساواة بين الطبقات إضافة إلى قضية الايمان بالموت والقضاء والقدر والبعث والثواب والعقاب .

وقد كتب تيمور مسرحيته باللغة العربية الفصحى وباللغة العامية ونشرت النسختان معا ، وكان دافعه إلى ذلك أن المسرحية كأدب لابد أن تكتب بالفصحى ، أما إذا كتبت للتمثيل فلابد أن تكتب بالعامية ، ولعل ذلك يرجع إلى وقوع تيمور تحت تأثير النظرية التي كانت سائدة وهي تلك التي لا تعترف بالأدب المكتوب باللغة العامية كأدب رسمي يدخل في نطاق الأدب العربي ، وهذه النظرية أخذت زمنا من المناقشة - ليس مجالها هذه الدراسة .

وكان من الإنصاف أن أقرأ النص في لغته الفصحى وفي لغته العامية والحق أقول: إن النص المكتوب بالفصحى قد أعجبني كثيرا عن النص المكتوب بالعامية مع أن الموضوع واحد والشخوص هم نفس الشخوص من غير زيادة ولا نقصان ، ولم أشعر بغرابة في اللغة عند أي شخصية من الشخوص حتى تلك الشخصيات المنتمية إلى الطبقات الشعبية ولذا آثرت أن يقف البحث عند النص المكتوب بالفصحى .

يتضح الانتظار الجماعي في النص منذ البداية ، حيث يدور حوار بين " نبيل بك " الثري الأرستقراطي و "دهب أفندي" المرابي ويدخل معهما " قشقوش" ماسح الأحذية !!، ثم يتبعه "شكيب بك" و "محاسن هانم " والجميع ينتظرون نهاية الغارة ..!! إذن المحرك الأول للأحداث أو العرض أو نقطة البداية قائمة على الانتظار .

نبيل بك : (لنفسه) حقا إنها لمضايقة .. ليتني رحلت إلى الضيعة .

دهب أفندي : (لنفسه) غارات وراء غارات شيء لا نهاية له، تعطيل أعمال (يلمح نبيل بك) أهلا نبيل بك !

نبيل بك : دهب أفندي ؟ أنت هنا ؟! (يتصافحان) .

قشقوش :(لنفسه) تعطيل أعمال ، وخراب جيوب شيء لله يا أم هاشم !..شيء لله يا سيد يا بدوي !

دهب أفندي: أتطول هذه الغارة يا ترى ؟

نبيل بك : لقد استمرت ساعتين ليلة أمس .

دهب أفندي: ساعتين وربع يا بك ..قضيت الوقت كله في المكتب أشتغل على ضوء المصباح الأزرق المعتم !

قشقوش : ساعتين أو ثلاثة ، هذا لا يهم ...المهم أن تنتهي الغارة على خير !

" تهبط محاسن هانم وشكيب بك "

محاسن هانم : أنحن في أمان يا شكيب ؟

شكيب بك: بدون شك يا محاسن .

محاسن : أصحيح ذلك ؟

شكيب : إن المخبأ مبني بالأسمنت المسلح وهو مستوف جميع الشروط الخاصة بالتهوية والإضاءة .

محاسن : ولكن أبي .. أمي !

شكيب : لقد اختلط الحابل بالنابل بعد خروجنا من السينما .. لا ندري أين هما الآن ؟

محاسن : أليس من اللائق أن نخرج فنبحث عنهما ؟

شكيب : حارس المخبأ الواقف بالباب يمنعنا .

قشقوش : (لنفسه) أفي هذا الوقت يبحث الإنسان عن أبيه وأمه ؟ .. إنه يحمد المولى لعثوره على مخبأ من الأسمنت المسلح كهذا المخبأ .

دهب : (لنبيل بك) ستنتهي الغارة على خير ...

نبيل بك : إن شاء الله تنتهي على خير ، ونحن على كل حال في مكان متين ..

دهب : متين جدا .. ألا تتفضل بالجلوس ؟ .. إنها مقاعد غاية في الأناقة !

نبيل بك : حقا .. غاية في الأناقة ! ما باليد حيلة يا سيد دهب ..!

دهب : فرصة سعيدة يا سعادة البك .. كنت أظن أن سعادتك في النادي .. إنه الموعد الذي تبدءون فيه لعب البردج ..

نبيل بك : صحيح .. الوقت منتصف الليل .. ما كدت أترك المطعم وأتهيأ لركوب السيارة، حتى باغتتني صفارة الإنذار .

دهب : هذا ما وقع لي بالضبط ! أوشكت أن أترك المكتب ، وأتهيأ لركوب الترام وإذا بالصفارة .

قشقوش : تصرخ توت ، توت .... أعوذ بالله من صوتها المزعج يا سعادة البك .

نبيل بك : (لدهب أفندي بترفع) : مين يكون ؟

دهب : هذا هو الولد " قشقوش " ماسح الأحذية . مين رماك علينا في هذا الوقت ؟

قشقوش : الصفارة اللعينة .. لقد أرغمني العسكري إلى النزول إلى المخبأ .. تعطيل أعمال والسلام !

نبيل بك : (لدهب) لا تطل معه الحديث .. لم ينقصنا إلا أن نتسامر نحن وماسح الأحذية ؟

قشقوش : لـ (نبيل بك) الله يسامحك يا سعادة البك ..إنه من بختي أن أكون معكما ! والله لأمسحن حذاء سعادتك .. نستفتح في المخبأ !

نبيل بك : ابتعد عني .. قذارة !

قشقوش : الأمر لله يا رب ، يا مفرج الكرب . (٩٦)

ومن خلال هذه البداية الطويلة للنص والقائمة على الانتظار يبين تيمور طبيعة الشخصيات ومستواها الاجتماعي والفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع فهم على الرغم من اجتماعهم في مكان واحد – بحكم الضرورة– وعلى الرغم من أنهم يتساوون جميعا في هذا الموقف بيد أن كل طبقة تحتفظ لنفسها بشيء من التمايز الذي سيزول عندما يتأزم الموقف وتنقلب الموازين داخل الدراما ، فلا يزال " نبيل بك " يرفض مجرد الحديث مع ماسح الأحذية " قشقوش " ولا يقبل بأن يقوم بمسح حذائه ، بل يطلب منه عدم الاقتراب منه ولا من حذائه وكأنه درن سيصيبه أو يلوثه !! مع ملاحظة حب " قشقوش " للعمل حتى في أحلك الظروف مع الإيمان العميق بأن الفرج قريب وعلى هذا فانتظاره انتظار إيجابي بدت ملامحه في الحوار السابق . وعندما تفكر " محاسن هانم " و " شكيب بك " –

وهما ينتميان لنفس طبقة نبيل بك – في الذهاب للبحث عن أبيها وأمها لا يجدان أمامهما سوى قشقوش المغلوب على أمره – طبقيا – فيحاولان إغراءه بالمال ليقوم بمهمة البحث .

محاسن هانم:...... ألا يمكننا أن نرسل ماسح الأحذية هذا إلى باب السينما ، ليبحث عن أبي و أمي ؟!

شكيب بك : ألا تستطيع يا ولد أن تذهب إلى السينما القريبة من هنا ، وتبحث عن السيارة رقم ١٥٤٠٩ وتسأل السائق عن " صابر باشا " وحرمه ؟

قشقوش : وكيف أخرج ؟

محاسن : أعطيك نصف فرنك .

شكيب : شلن !

قشقوش : الروح حلوة يا بك .. الروح غالية ! [٩٧]

وتتوالى الوفود داخل المخبأ ليتحول المخبأ إلى صورة مصغرة للمجتمع الكبير ، فيدخل " فهيم الخشن " مدرس العلوم صاحب الأفكار الوجودية ، وهو نموذج للإنسان المثقف الذي يعتنق مبادئ معينة لا يحيد عنها ، وكذلك "بهجت الناعم" والذي يمثل نموذجا للشباب المستهتر ، ثم " عفاف " الغانية وهي نموذج لنوع معين من فتيات الليل ، ثم يتبعهم وفد " الفولي" بائع الكعك الفتوة وهو نموذج أيضا لنوع من المعلمين أولاد البلد الذين لا يفكرون إلا بعضلاتهم فقط ، و" بسبوسة " امرأة عجوز من الطبقة الدنيا تاه منها حفيدها أثناء الغارة ، و" الشيخ عميشه " الأبله الأخرس وبه يكتمل النموذج المصغر للمجتمع الكبير بجميع طبقاته والجميع في حالة انتظار وقلق وترقب ، وبعد أن تتضح الأبعاد النفسية لكل شخصية من الشخصيات تتضح ظاهرة الانتظار داخل العمل ، فنجد الجميع ينتظرون نهاية الغارة والخروج من المخبأ وفي ظل هذا الانتظار يحاول بعض الشخوص استغلال الموقف لتحقيق رغبة ذاتية ، فيحاول "الفولي" استغلال عضلاته في فرض سيطرته على الجميع ، ويحاول شكيب بك أن يظفر بما حرم منه من محاسن هانم حيث وجودهما في المخبأ يمثل فرصة سانحة بالنسبة له ليقبلها ويحتضنها بعيدا عن أعين الرقباء .. أما بسبوسة فهي دائمة البحث عمن يدلها على باب المخبأ حتى تتمكن من الخروج لتبحث عن حفيدها، وعلى هذا فانتظارها يعتبر انتظارا إيجابيا– رغم وقوف المعلم " الفولي" تسانده سلبية المجموع حائلا دون تحقيق أملها ، فلا تجد من يعاونها اللهم

إلا " قشقوش " الذي يبدي تعاطفا معها ولعل ذلك يرجع إلى انتمائه لنفس طبقتها . وتحاول بسبوسة الاستنجاد بالشيخ " عميشة " باعتباره ولي من أوليـــاء الله الصـــالحين ودعـــاؤه مستجاب ، ومن ثم تقبل يديه وتتبرك به وتتمسح فيه لعلــه يدعــو الله أن يفــرج كربــها فيستجيب .. ومن خلال هذه العلاقة الحميمة بين " بسبوسة " والشيخ " عميشة " ينقد تيمور بعض العادات الاجتماعية التي تمثل أمراضا اجتماعية مستفحلة في كيان المجتمع نتيجـــة للجهل والتخلف وعدم الوعي .

بسبوسة : (لبهجت الناعم) الولد ابن ابنتي أضعته على الرصيف ، ولا أعلم ما حل به ....

بهجت الناعم : (وقد رفع صوته متضايقا) .. وماذا تريدين مني أن أفعل ؟

بسبوسة : أن تخرجني إلى الشارع .

بهجت : لن تمضي خمسة دقائق حتى نخرج كلنا ... اذهبي واستريحي قليلا !

بسبوسة : بشرك الله بالخير.. (تتجه نحو الشيخ عميشة وتجلس بجـوار ه صـاغرة) ادع لي ياسيدي الشيخ !

الشيخ عميشة: (يغمغم طويلا ، ثم يرسل قهقهة تتجلى فيها البلاهة) .

بسبوسة : كلك خير وبركة !..كلك خير وبركة ! (تأخذ يده وتقبلها مرارا،وتضعـــها فوق رأسها).(٩٨)

ويمثل انتظار محاسن هانم نموذجا للانتظار الإيجابي أيضـــا ، فـــهي لا تخضـــع لرغبات خطيبها " شكيب بك " دائمة البحث عن مخرج لدرجة أنها تتركه وتندفع خارجـــة من المخبأ ولا يردها إلا دوي الانفجارات والتي بدورها حطمت بـــاب المخبـــأ فتصـــاب "محاسن هانم " بالإغماء لتعود مرة أخرى إلى المخبأ محمولة على يد " شكيب بك " .

ويلمح تيمور إلى الفوارق الطبقية في المجتمع كلما سنحت له الفرصة في بعـــض المواقف داخل الدراما ، ومن هذه المواقف إظهار التضجر الدائم من قبـــل " نبيـــل بـــك " الأرستقراطي الذي يلعن الحظ الذي جمعه مع هذه الحثالة البشرية !! ويأتي كل ذلك مـــن خلال الانتظار ، أي أن الكاتب استخدم الانتظار هنا لإبراز الحدث وعرض ما يريـــد أن يعرضه من قضايا داخل المسرحية ، بحيث يصبح الانتظار بمثابة المفجر للحدث داخـــل الدراما .

نبيل بك : حقا، لسنا متضايقين إلى هذا الحد .. انظر(يشير إلى الحاضرين) لم يقع لـي أن اجتمعت بهذه الحثالة ....

فهيم الخشن : حثالة ؟ من تعني يا حضرة ؟

نبيل بك : أعني هذا الجمع .. ألا ترى ؟!

فهيم الخشن: صدقت.. مجموعة غير مشرفة .. ولكن ما العمل وقد اضطرتنا الحـال أن نختلط بهذه الطبقة.. لماذا لم يراعوا في بناء المخبأ نظام الطبقات ؟ هـذا النظام موجود حتى في طائفة القرود والسنانيس،إنها طبقـات كـان مـن الواجب أن يحتاط أولو الأمر لهذا الخطأ ، فيجعلوا المخابئ درجات ..

بهجت الناعم : درجات ؟ .. تعني أنها كالقطار : درجة أولى وثانية وثالثة ؟

فهيم الخشن : ولم لا يا حضرة ، حفظا لكرامة الناس ؟!

بهجت الناعم : تريد يا حضرة تطبيق نظام الطبقات حتى في المخابئ !

نبيل بك : طبعا يجب تطبيق نظام الطبقات في كل مكان .

بهجت الناعم : ولكن العالم يا سعادة البك يسير الآن نحو محو الفروق الطبقية بيـن هـذه الطبقات .

نبيل بك : إنها أكبر حماقة .

فهيم الخشن : ليست أكبر حماقة وحسب ، بل إنه الجهل المجسم .

بهجت الناعم : حماقة وجهل ؟!

فهيم الخشن : طبعا حماقة وجهل . إن العلامة الكبير " دارون " صاحب نظرية التطـور يثبت بالأدلة القاطعة أن نظام الطبقات نظام طبعي لا غبار عليه ، نظـام تسير عليه الكائنات في مملكتي النبات والحيوان .

بهجت الناعم : ما لنا وكل هذا ؟ إن الموضوع اسهل من أن نشرك فيه " دارون " ومذهب التطور .(٩٩)

تاتي رؤية الشخوص حول الفروق الطبقية خلال انتظارهم للحيـاة متمثلـة فـي خروجهم من المخبأ وممارسة حياتهم الطبيعية. بيد أن هذه الرؤية تتغير ، وتنمو الدرامـا نموا حثيثا بعد ازدياد حدة القنابل في الخارج، الأمر الذي يصيب المجموع بخيبة الأمل في النجاة ، وهنا يتحول انتظارهم إلى انتظار الموت ، فتتباين المواقف ويتوتر الشخـوص ،

وتنقلب الموازين الطبقية داخل المخبأ ، ويتحول سلوك الشخوص من النقيض إلى النقيض، فتطلب محاسن من شكيب أن يحتضنها ويقبلها – وهي التي كانت ترفض حتى مجرد لمسه ليدها – ويتحول المعلم " الفولي " الفتوة صاحب العضلات إلى رجل هادئ الطبع ، ضعيف الشخصية .

ويسعى الجميع- بما فيهم " نبيل بك " و " فهيم الخشن " المتأففان من المجموع – إلى خطب ود الشيخ "عميشة " باعتباره بَرَكة ، وبواسطته سوف يجعل الله لهم مخرجا !! لتزول الفوارق الطبقية أمام الموت حيث يتساوي الجميع . وفي اعتقادي أن هذا ما أراد أن يثيره محمود تيمور داخل الدراما .

الفولي : يا سعادة البك ادع معي يفرج الله كربنا ....

فهيم الخشن : " وقد التصق بالجدار " إن صوت القنابل يقترب منا جدا يا ناس ، تعالوا تجمعوا في مكان واحد !

بهجت الناعم : (في تهكم) كيف نجتمع في مكان واحد ؟ ونظام الطبقات يا أستاذ ؟! (١٠٠)

يصل الصراع داخل النص إلى نقطة من نقاط التأزم عندما يأتي " قشقوش " بخبر مفاده : أن البناء المجاور قد تهدم فوق سطح المخبأ وأصبح لا أمل في النجاة ويجب على الجميع العمل على تقوية سقف المخبأ بما تبقى من أخشاب تركها عمال البناء أثناء الإنشاء، فيصبح المجموع حائرا بين اليأس والرجاء –اليأس من الخروج والرجاء فيه- انتظار للموت وانتظار للحياة يجعلان الدراما تتنامى، وفي ظل هذه الحيرة يطرح الكاتب الانتظار كحل على لسان بهجت الناعم ..انتظار المخلص الذي يأتي من الخارج ويخلص المجموع من هذا المأزق ، وهذا المخلص قد يأتي وقد لا يأتي ، وإذا أتى فقد ينقذهم أو ربما يأتي بعد فوات الأوان أي بعد هلاكهم جميعا . وهذا الانتظار أيضا تنطبق عليه صفة السلبية وهو مرتبط بإنسان المجتمعات الزراعية – كما أشار البحث – .

بهجت الناعم : ليس ثمة إلا وسيلة واحدة ...

دهب أفندي : " في لهفة " ما هي ؟

بهجت الناعم : أن ننتظر ..!

نبيل بك : أن ننتظر ؟ ما هذا القول ؟ يجب أن نجد لنا مخرجا ! ... نشق طريقا وسط الأنقاض !

دهب أفندي : " مهتاجا " نعم ... نعم .. يجب أن نشق طريقا وسط الأنقاض !

بهجت الناعم : .... " لنبيل بك " تريد سعادتك أن تشق طريقا وسط الأنقاض ؟

إذن جرب !

دهب أفندي : لا يمكن أن يتركونا هكذا ..

فهيم الخشن : سيأتون حتما لنجدتنا ..

بهجت الناعم : طبعا يأتون حتما لنجدتنا .. ولكنهم لن يجدونا !

نبيل بك : لن يجدونا ؟ كيف ؟

بهجت الناعم : لأننا نكون قد انتقلنا إلى رحمة الله !! ....

عفاف : " لبهجت الناعم " أجاد أنت في أقوالك ؟

بهجت الناعم : مع الأسف يا (عفاف) .. لم أصدق في حياتي صدقي هذه المرة !

قشقوش : " وقد عاد بعد تفقده المخبأ ، يتوسط الجمع ، ويقول في ثبات " :

لا يمكن لنا الخروج أبدا .. لقد حبسنا .. ليس لنا إلا الانتظار ... (١٠١)

وأمام هذا اليأس التام يسعى الجميع لعمل الخير متمثلا في العطف على الشيخ " عميشة " والتقرب إليه وإعطائه الصدقات لعل الله يفرج كربهم عن طريقه ، حتى دهب أفندي المرابي يقترض من نبيل بك – مع أنه يملك المال – ليتصدق ، أما " قشقوش " فيخفي سلة " المعلم الفولي " والمليئة بالكعك استعدادا للمستقبل، لينتهي الفصل الأول من الدراما والجميع ينتظرون رحمة الله .

يبدأ الفصل الثاني وقد خيم اليأس التام من النجاه على المجموع ، فيستمر انتظارهم للموت ، ومن خلال هذا الانتظار المستمر يحدث ما يمكن تسميته بالانقلاب الطبقي داخل المخبأ –الذي هو رمز للمجتمع الكبير – فتتبدل الأحوال ، ويصبح " قشقوش " ماسح الأحذية هو المهيمن والمسيطر على المجموع !ولا يملك المجموع سوى الاستسلام التام "لقشقوش" لأنه هو الذي يملك أسباب الحياة بالنسبة لهم – الطعام – وتصل انتهازية "قشقوش" مداها بعد أن أخفى ما تبقى من كعك، فيتحكم في المجموعة كلها مستغلا نفوذه الاقتصادي في الانتقام ممن كانوا يستهزئون به ، ليصل ثمن الكعكة الواحدة جنيها كاملا بعد أن كان ثمنها نصف قرش . !ويسهم انتظار الموت أيضا فيما يمكن تسميته بالانقلاب الطبعي التام أيضا – إن صح التعبير – فتتغير طبيعة النفس البشرية من النقيض إلى

النقيض استعدادا للموت والحساب ، مما يجعل الدراما تتحول إلى مواقف كوميدية تقوم على التناقض في سلوك الشخصية مما يدفع المتلقي إلى المقارنة بين ما كان وبين ما هو كائن – في اللحظة الحالية – وبالتالي يظل منتبها منتظرا ما سوف يكون في اللحظة القادمة ، وهذا – من وجهة نظري – يدل على تمكن محمود تيمور من أدواته الدرامية مما يجعله رائدا من رواد التجديد في البناء الفني للنص المسرحي قياسا بمن سبقه من كتاب الدراما .

الانتظار إذن عامل من عوامل الجذب داخل الدراما يسهم في طرح القضية وتطور الشخصية المسرحية وإبراز خط الصراع وليس أدل على ذلك من موقف الغانية (عفاف) حيث تبدو أثناء انتظار الحياة إمرأة مستهترة وعند انتظار الموت تتحول إلى إمرأة فاضلة، وكذلك موقف "محاسن هانم" التي تبدو في ظل انتظار الحياة فتاة محافظة على العادات والتقاليد وعند انتظار الموت تتحول إلى فتاة مستهترة، بحيث يرى المتلقي في " محاسن " صورة "عفاف " والعكس ، ومن خلال هذا التناقض والتباين تتولد الكوميديا . قضية أخرى يطرحها محمود تيمور –في ظل الانتظار – وهي قضية العلاقة بين الإنسان والزمن أو صراع الإنسان مع الزمن وفيها تظهر العلاقة بين الزمن الخاص والزمن العام ومدى ارتباط الشخوص بكل منهما ، مما يدفع إلى القول بأن هناك مخايل تأثر واضحة بتوفيق الحكيم في مسرحية " أهل الكهف " .

عفاف : لـ " بهجت الناعم " كم الساعة الآن ؟

بهجت : (يخرج ساعته في بطء ، ويلقي عليها نظرة طويلة .. يتكلم في إهمال) الساعة منتصف الليل .... كيف ؟!

عفاف : أذكر أننا دخلنا المخبأ في منتصف الليل ، فكيف تقول إن الساعة منتصف الليل الآن ؟

بهجت : حقا إنه للغز ، ولكن هناك فرضان ، علينا أن نختار أحدهما ...

عفاف : فرضان ؟

بهجت : الفرض الأول أن نكون قد دخلنا المخبأ الساعة ومضت علينا بضع لحظات فقط!.... والفرض الثاني هو أن تكون آلة الزمن قد تعطلت ، فلم يتقدم بنا الوقت أو يتأخر .. فلبثنا في الساعة التي نحن فيها ... !

عفاف : وأي الفرضين تراه أقرب إلى الحقيقة ؟

بهجت : قد يكون الفرض الثاني أصح ....

نبيل بك : فيم تتحدثان ؟ .. لقد انقضى علينا أربع وعشرون ساعة لم نعرف فيها فرقـــا بين نهار وليل ... أربع وعشرون ساعة لم نر فيها بصيصا من نور الشمس !

فهيم الخشن : " في يأس كبير " الشمس ؟ ترى هل نراها مرة أخرى ؟

بهجت : سنراها حتما في الدار الأخرى وقد كبر قرصها ، وازداد التماعا ... (١٠٢)

في حين يناقشون هذه القضية ، تسمع صوت المعاول مـــن الخــارج ، فيخايلـــهم بصيص من الأمل في النجاة وإن كان اليأس التام قد خيم على الجميع مرة أخــــرى بعــد زوال هذا البصيص الذي مر كالبرق الخاطف . يستغل " قشقوش " ضعف الجميـــع أمـــام الموت ، فيذكرهم بما ارتكبوه من حماقات ، ويمضي الجميع في تذكر أعمالهم الطيبة التي قد تنجيهم من عذاب الآخرة .. يتقدم خط الصراع خطـــوة كبـــيرة إلـــى الأمـــام عندمـــا يسيطر"قشقوش" على الجميع سيطرة كاملة بعد أن تحكم في أهم أسباب الحياة لهم وهنـــا تبرز قضية الفوارق الطبقية مرة أخرى وكأن تيمور بهذا الموقف يريد تأكيد فكرة إزالـــة الفوارق الطبقية محذرا من مغبة القهر الطبقي – إن صح التعبير – فالكبت يولد الانفجار .

شكيب بك : إنني أطالب بنصيبي في الكعكة الباقية ....

قشقوش : إذن تقدم وخذ نصيبك منها إذا استطعت ....

شكيب بك : أتهددني ؟ إنني أدفع ثمنها كما دفعت ثمن ما أخذت من قبل .....

قشقوش : لا يهم .. إن الكعكة في حيازتي ، لا يستطيع أحد أخذها إلا بأمري !

" همهمة استياء "

فهيم الخشن : قلت لكم سندبر أمر هذه الكعكة على أحسن حال ... (يلاطف شكيب بـــك ويراضيه) ليس الوقت وقت نزاع يا صديقي ! (١٠٣)

لا يستطيع قشقوش التنازل عن مكاسبه الطبقية الي تحققـــت فـــي ظـــل ضعـــف المجموع وانتظارهم للموت، ومن ثم يستغل قشقوش الموقف أيما استغلال .. فيصل ثمـــن "الكعكة " جنيها واحدا بعد أن قرر المجموع شراءها من أجل إطعام الشيـــخ " عميشـــة " باعتباره هو الخير والبركة وباعتبار أن هذا عمل خير سيخفف عنـــهم ســـكرات المـــوت وسيدخلهم الجنة !!

قشقوش : لن أبيعها بأقل من جنيه ! ... إذا كان الجنيه ناقص مليما واحدا فلن أعطيكم إياها مهما يكن من أمر ! (يهز العصا الغليظة في يده) .

فهيم الخشن : لا بأس .. لا بأس .. إنه أمر ميسور ... سنشترك جميعا في ثمن هذه الكعكة ، ليكون لكل منا أجر في الثواب (١٠٤) .

بعد شراء الكعكة يقرر المجموع - وهذه طبيعة النفس البشرية - إعطاء الشيخ عميشة نصف الكعكة فقط والاحتفاظ له بالنصف الآخر الذي يطمع فيه الجميع ويتصارعون من أجله حتى تصاب " محاسن " بالإغماء من شدة الإعياء والتعب ، فلا يجدون شيئا لإنقاذها سوى زجاجتين من الخمر كانتا مع الغانية أثناء دخولها المخبأ ... فيتحول الموقف من النقيض إلى النقيض في لحظة عندما يشرب الجميع الخمر محاولين خلق مبررات واهية تسوغ لهم الشرب ما عدا "عفاف " التي لا تريد ارتكاب إثم وهي على عتبة الموت . ويتحول المخبأ إلى مرقص !! والجميع ينتظرون .

يبدأ الفصل الثالث والجميع في حالة إعياء شديد يواصلون انتظارهم للموت في يأس تام من النجاة.

شكيب بك : إني أختنق ... أختنق !

فهيم الخشن : اطفئوا الشمعة وارحمونا .....

عفاف : (في ابتهال) ألا فلتأت الخاتمة .. وليخلصنا الله من هذا العذاب ....

نبيل بك : (وقد أقبل على " الشيخ عميشة " يستعطفه) : أنت رجل البركة والخير... إن قلبك الصافي وسريرتك النقية تجعل لمطلبك قبولا عند الله .اطلب لنا الشفاعة عنده. اطلب لنا الرحمة ..!(١٠٥)

وبينما هم كذلك يتساقط التراب من سقف المخبأ ويظهر الضوء من الخارج ويهرع رجل الإسعاف لإنقاذهم ، وعلى الفور يصيح الجميع فرحا بالنجاة ، فيتحول انتظارهم للموت إلى انتظار للحياة ، وعلى الفور تتحول نفوسهم مرة أخرى وبسرعة البرق إلى النقيض ، فتعود إلى سيرتها الأولى قبل دخول المخبأ، فتعود الغانية إلى حياتها الأولى ، ويفتل الفولي شاربه مستخدما عضلاته ، ويعاود نبيل بك تأففه من بقية الطبقات ، وفهيم الخشن يعلن مرة أخرى أفكاره الوجودية التي كان يؤمن بها ، أما دهب أفندي فيصبح مطالبا بمحاكمة قشقوش على استغلاله لهم ، ويعود الفولي لقهر قشقوش وبسبوسة من

جديد مستردا كل ما أخذه قشقوش ، وكذلك تعود محاسن هانم إلى سيرتها الأولى . ولم يبق على حاله سوى " الشيخ عميشة " و " الخالة بسبوسة " !! وهذا يدل على وعي تيمور بالنفس البشرية وبطبيعة الحركة الديناميكية للطبقات الاجتماعية ، وأستطيع القول بأن نص "المخبأ رقم ١٣" يمثل مرحلة هامة من مراحل التطور الفني عند محمود تيمور حيث انتقل اسلوبه الفكري والفني من [الملاحظة الخارجية إلى الملاحظة الداخلية التي انتهت به إلى المذهب النفسي التحليلي مع ملاحظة أنه – تيمور – ظل دائما محتفظا بأصالته في حرصه على أن يكون التحليل النفسي من خلال الأحداث والتصرفات التي يرصدها ، ثم يوحي في خفة وسرعة بدلالاتها النفسية العميقة التي قد تضرب بجذورها في الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسي وعوالم اللاوعي ، ولكنه لا يتفلسف ولا يبالغ ولا يعمي الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية] (١٠٦).

يرمي رجال الانقاذ حبلا داخل المخبأ حتى يتمكنوا من الصعود ، فيهرع الجميع ناحية الحبل متكالبين على الخروج ، وبينما هم كذلك يسمع صوت صفارة الإنذار منذرة بوقوع غارة جديدة، يحاول الجميع التمسك بالحبل والخروج من المخبأ ولكن الحبل يقطع فيقع كل من كان يمسك به ، فيتكوم الناس بعضهم فوق البعض وتنهال الأتربة مع بعض الحجارة من الثغرة، وتنتهي المسرحية على وقوف " قشقوش " وحيدا ساخرا يقهقه قهقهة عالية وتسدل الستار .

ليواصل المجموع انتظارهم للموت من جديد !! وكأن محمود تيمور بهذه النهاية المفتوحة يريد أن يعلن أن انتظار الموت دائم ومستمر ومتوقع حدوثه في أيه لحظة من لحظات الحياة ، لذا يجب أن تتحقق المساواة بين الناس ويجب أن تتحقق العدالة الاجتماعية إذ إن الجميع أمام الموت سواسية .

١- ٨

الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية :

شهدت مصر خلال الحرب العالمية الثانية أحداثا وتطورات هامة ، فقد تزايد انهيار الهيبة المعنوية والمادية لأوربا ، بينما ذاد ضغطها العسكري والسياسي أثناء الحرب مما رفع درجة الرفض لها والمقاومة ضدها من قبل الشعوب المستعمرة ، وأصبح [الشرق العربي مسرحا لتحركات قوات أجنبية غريبة خالطت السكان وأثرت على توازن المجتمع

وقيمه ، وزادته خلخلة واهتزازا ، كما أخلت بالوضع الاقتصادي فجلبت الغـــلاء وقللـــت الأقوات ، وبفعل انقطاع المواصلات مع أوربا تم الاعتماد علـــى المصنوعـــات المحليـــة فنشأت المصانع ، وظهرت رأسمالية محلية وطبقة عاملة بالمقـــابل وتضخمـــت ظـــاهرة الهجرة من الريف للعمل في المدينة .... وفي غمرة هذا التفاعل انفتحـــت المنطقـــة لسيل من الإذاعات والصحف والكتب تنقل إليها على صعيد جماهيري أصـــداء التيـــارات السياسية والعقائدية المختلفة من ليبرالية وفاشية وحتى ماركسية بعد دخول روسيا الحرب بجانب الحلفاء] .(١٠٧)

وانتهت الحرب العالمية الثانية إلى تغيرات بالغة الأهمية أهمها سيادة أمريكا علـــى المعسكر الغربي ، وظهور الاتحاد السوفيتي كقوة دولية يعمل لها حساب متمتعـــا بنفـــوز معنوي وسياسي يتناسب مع دوره في الحرب ومقاومته للاحتـــلال الألمـــاني ، وظـــهور مجموعة من الدول الاشتراكية في أوربا ، ومع [أنتهاء الحرب اشتدت حركات التحـــرر الوطني بالدول المستعمرة .... فشملت حركات التحرر معظم بلاد أسيا والشرق الأوسـط بكتلتها السكانية الضخمة] .(١٠٨)

ومنذ بداية الحرب ، وبدافع الضائقة الاقتصادية التي كانت تعاني منـــها مصـــر أصبح الهم الاجتماعي [قضية عملية وفكرية لا تقل أهمية عن مطلب التحرر السياسي من الاستعمار] .(١٠٩) بدا هذا الهم الاجتماعي بصورة واضحة في كتابات الأدباء والصحفيـــن والمفكرين، حيث أصبح هذا الهم الاجتماعي الذي تعانيه جماهير الشعب المصري غـــير قابل للبقاء والاستمرار، فقد كان هما ثقيلا مخالفا [لطبائع الاشياء ، ولا يحمـــل عنصـــرا واحدا من عناصر البقاء ، إنه مخالف لروح الحضارة الإنسانية بكل معنى من معانيـــها ، مخالف لروح الدين بكل تأويل من تأويلاته ، مخالف لروح العصر بكـــل مقتضـــى مـــن مقتضياته . ذلك فوق مخالفته لأبسط المبادئ الاقتصادية السليمة ، ومن ثم فـــهو معطـــل للنمو الاقتصادى ذاته ، بل النمو الاجتماعي والإنساني] (١١٠)

وقد كانت ظاهرة العنف الاجتماعي الدموي - إن صح التعبير - نتاجا لهذا الوضع الاجتماعي المتردي. (*) الذى يحتم قيام الثورة وإحداث التغير فى بنيـــة المجتمـــع التـــى أصيبت بالتخلف الاقتصادى والاجتماعي المتمثل في صورعدة أهمها :[مشكلة التضخـــم السكاني ، وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية وهبوط المستوى الفني الانتاجي وعدم

كفاية رؤوس الأموال العينية ، وانتشار البطالة والتخصص في انتاج المـوارد الأوليـة ، وانخفاض الدخل القومي وهبوط مستوى نصيب الفرد][١١١].

هذا إلى جانب التميز الطبقي الناشئ عن بنية الملكية الزراعية والذى نشأ عنه مـا يعرف بالاقطاع الاجتماعي الذى يستند إلى الملكية العقارية. أسهم هذا الوضع فى حتميـة قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م على يد مجموعة من الضباط الأحرار ينتمي معظمهم إلى الطبقـة الوسطى وكانوا [نواة هذه الثورة وراسمي خططها ، ومشعلي جذوتها وعلى أيديهم حـدث التجاوب بين الشعب والجيش في كفاحه وأهدافه] [١١٢] ، وأعلنت الثورة مبادئـها السـتة الشهيرة وهي : [القضاء على الاستعمار وأعوانه ، القضاء على الاقطاع ، القضاء علـى الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم ، إقامة عدالة اجتماعية ، إقامة جيـش وطنـي قوي، إقامة حياة ديمقراطية سليمة ، وتلك هي المطالب التي استمدتها الإرادة القومية مـن مطالب النضال الشعبي واحتياجاته .][١١٣] ومن ثم واجهت الثورة عدة معوقـات داخليـة وخارجية كانت تمثل [رواسب لعهود مضت وامتيازات لأفراد وجماعات تقـل أو تزيـد درجة استعدادهم للاستجابة مع الثورة][١١٤](**).

وقد استطاعت الثورة التصدي للمعوقات الداخلية سواء من الأحزاب أو الاخـوان المسلمين ، فكانت هناك عدة قرارات متلاحقة أهمها قرار حل الأحزاب فـى ١٧ ينـاير سنة١٩٥٣ ، إصدار الدستور المؤقت فى فبراير ٥٣ والذى تضمن أن جميـع السـلطات مصدرها الأمة ، ومساواة الجميع أمام القانون وأن حريـة الـرأي والحريـة الشخصيـة مكفولتان فى حدود القانون ، وإعلان الجمهورية في ١٨ يونيو ٥٣ الأمر الـذى أغضـب الغرب ، ثم حلت جماعة الاخوان نهائيا فى ١٤ يناير ٥٤ وفي ١٩ اكتوبر من نفس العام تم توقيع اتفاقية الجلاء . أما على المستوى الخارجي فقد كانت الثورة بمثابـة [صدمـة كبرى لأوربا وأمريكا ، فلم يكن في التخطيط الغربي توقعا لحدوث مثـل هـذا التطـور السريع ، ولذلك فقد سارعت أوربا وأمريكـا بـالذات إلـى محاولـة احتـواء الثـورة المصرية...... واستقطابها][١١٥] وعندما فشلت عملية الاحتواء، بدأت تحرشات إسـرائيل على الحدود وتطلب ذلك إعداد جيش وطني قوي لحماية البلاد .

ومع رفض الغرب تسليح الجيش ومحاولات أمريكا خلق تفوق عسكرى اسـرائيلي كان لابد من اللجوء إلى الكتلة الشرقية فكانت صفقة الأسـلحة التشيكيـة فـى سـبتمبر

سنة١٩٥٥ والتي يعتبرها بعض الباحثين من [أهم حوادث التاريخ المصـــري الحديـــث ، والتي قوبلت بانزعاج شديد فى الغرب][١١٦] .

وفي ظل هذه الأحداث السريعة المتلاحقة بدأ المثقفون المصريون يشعرون بالهوية الاشتراكية التي بدأت تنتهجها الثورة متمثلة فـــى محاربـــة الاقطـــاع وإزالـــة الفـــوارق الاجتماعية، والدعوة إلى المساواة وتعد هذه المبادئ من أهم ركائز الاشتراكية العماليـــة ، إضافة إلى الضوء الأخضر الذى أعطته الثورة للتقدميين متمثلا فى الاتجـــاه إلـــى عقـــد صفقات الأسلحة من الكتلة الشرقية والتي بدأت بصفقة الاسلحة التشيكية عام ١٩٥٥م .

باختصار استطاعت الثورة أن تفرج عن [الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا ، لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز ، هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه ، ذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطـــرق تفكـــر أي طريق تسلك ؟ هذه اللحظة المتسائلة ، التي تشمل الماضي بالتحليل وتنظر إلى الحـــاضر بجديده وثورتيه وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود هي التي تخلـــق مـــا نســـميه اللحظـــة المسرحية المناسبة ، وقد أسفر هذا المناخ المسرحي عـــن ظـــهور عـــدد مـــن الكتـــاب المسرحيين ، فظهر الكاتب المسرحي المصري الذي قاد مدرسة كثيرة الأعضاء : نعمـــان عاشور .... وقدم مسرحية المغماطيس .. التي أصبحت علما على الكوميديا الاجتماعيـــة الانتقادية الخالصة الأفكار إلى مصر وشعب مصر]. [١١٧] فهي كما يقول عنها مؤلفـــها: [كتبتها بقدرة فائقة في النفاذ إلى حقائق اجتماعية وبديهية ينطق بها موضوعـــها نفســـه ، وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعي الكلي بالواقع الاجتماعي الذي أعيشه وهو الـــذى اكتسبته من دراستي للاشتراكية وإيماني بها] [١١٨] .

ومنذ ظهور " المغماطيس " لنعمان عاشور بدت الدراما المصرية أكثر ارتباطـــا بالواقع، فظهر ما يسمي بدراما " الاوتشرك " وهي كلمة روسية تعنـــي [الريبورتـــاج أو التحقيق الصحفي والتي عندما تطلق على فن مسرحي ، يكـــون معناهـــا الريبورتـــاج أو التحقيق الدرامي ، أي الذي يتخذ فى عرض نتائجه صورة الدراما وإن لم تكـــن الدرامـــا بمعناها التقليدي وكان " تشيكوف " و" مكسيم جوركي " من أكثر الكتاب الذيـــن اشتـــهروا بكتابة هذا النوع من الدراما] [١١٩] . وكانت دراما " الناس اللى تحت " و" النـــاس اللـــى فوق" و" عيلة الدوغري " لنعمان عاشور نماذج لهذا الفن – الاوتشرك – أما الأولى فكانت

تعبر عن [مرحلة التضارب العميق الذي بات يحرك المجتمع من أغواره السفلى ، فجمع بين العمال والمثقفين فى بوتقة الانصهار على الفلول الخابية من الاقطاع القديم المتوحد والطبقات الشعبية العاجزة ... وهذا ما يصوره بالفعل السكان اللى تحت فى بدروم الست بهيجة] .(١٢٠)

يدور الحدث في " الناس اللي تحت " فى عمارة " الست بهيجة " حيث " البدروم" الذي يسكنه عزت الفنان الثائر الرومانسي الحالم بخلق مصر جديدة – مصر ما بعد الثورة– التى تختلف تماما عن مصر القديمة – مصر ما قبل الثورة – ويسكن في جواره الأستاذ " رجائي " الذي يمثل نموذجا للطبقة الاقطاعية والتي انتهى بها المطاف إلى السكن فى البدروم وفي الغرفة الثالثة يسكن " عبد الرحيم " الكمساري الذي يكافح من أجل لقمة العيش فيواصل العمل ليلا ونهارا ، وتقيم معه ابنته لطفية الفتاة الناضجة والتي تشارك عزت الرسام في أحلامه وآماله بصنع مصر جديدة .

أما الطابق العلوى فتسكن فيه "الست بهيجة " صاحبة العمارة وهي نموذج من نماذج البرجوازية التي احتفظت بقدر من الأموال بعد الثورة ولعل وجودها في الطابق العلوي إضافة إلى ملكيتها للبيت دلالة رمزية على ذلك ...وهناك أيضا فكري ومنيرة وهما نموذجان من النماذج الشعبية المغلوب على أمرها، فالأول قائم على خدمة سكان البدروم والست بهية على السواء " مرمطون " ، والثانية تقوم بخدمة الست بهيجة بعد أن تركت قريتها وذهبت إلى المدينة باحثة عن حياة أفضل ، وهناك أيضا مرزوق بيه وعبد الخالق أفندي وهما نموذجان للطبقة المستغلة المستفيدة في أى مجتمع وفي أي زمان ، الأول يتزوج من بهيجة هانم طمعا فى أموالها ثم يذهب ويتركها ، والثاني ابن اختها مختلس ومزور ينهبها وينتظر المزيد . وبيت " الست بهيجة " بمن فيه يقع جغرافيا في حي المنيرة وهو الحي الذي يقع بين " جاردن سيتي " حي البرجوازية العليا والاقطاع ، و" السيدة زينب " الحي الشعبي وذلالة المكان هنا واضحة تنم عن وعي الكاتب بالمدلول الدرامي للمكان – إن صح التعبير – حيث وقوعه في الوسط ما بين حي الأغنياء وحي الفقراء يعكس فكر الشخوص وحلمها وتطلعها وحيرتها أيضا بين مصر القديمة والتطلع إلى مصر جديدة . يمثل الانتظار عاملا مشتركا عند معظم الشخوص داخل الدراما ، يسهم في تحريك الصراع وتطور الحدث وإن كانت السمة الغالبة على الانتظار في "الناس

اللي تحت " هي سمة الانتظار الفردي ، فلم تكن التجربة الاشتراكية قد اختمرت بعد ، فهي لا تزال في مراحلها الأولى والجميع ينتظر إما نجاحها أو فشلها ، المستفيدون من الثورة والمتضررون منها ، ولذا يمكن – في ظل هذا الانتظار – رؤية وجوه اتفاق واختلاف مما يكون ثنائيات تتفق في الهدف والغاية وثنائيات أخرى تختلف معها اختلافا جذريا ومن خلال هذا الاتفاق وما يقابله من اختلاف تبرز رؤية الكاتب في القضية المطروحة .

وتناول ظاهرة الانتظار" في الناس اللى تحت " يحتم على الباحث تقسيم شخوص النص إلى مجموعتين متقابلتين ، وهذا التقسيم يفرضه خط الصراع الرئيس فى النص . المجموعة الأولى مجموعة " الناس اللى فوق " أو التي كانت " فوق " في عهد ما قبل الثورة ويمثلون جيلا بأكمله يجسد عدة صور من صور الحياة في مصر القديمة ، وهم مع تفاوتهم الطبقي – حتى بين أبناء الطبقة الواحدة – فإنهم يتمسكون بمكانتهم الطبقية في عهد ما قبل الثورة ومن ثم يحاولون جاهدين الصعود إلى قمة الهرم الاجتماعي فى صورته الجديدة بعد الثورة ، تجمع بينهم الانتهازية وحب الذات وهؤلاء يمثلهم في النص " بهيجة هانم " و" الاستاذ رجائي " و " وعبد الخالق أفندي " و " مرزوق بك " وينضم إليهم في وحدة الهدف " عبد الرحيم الكمساري " و " فاطمه البلانة " مع أنهما ينتميان اجتماعيا إلى طبقة " الناس اللى تحت " ويتنوع انتظارهم جميعا بين الانتظار السلبي والايجابي .والمجموعة الثانية مجموعة " الناس اللي تحت " أولئك الذين يجثم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها ، ولذلك فهم يتطلعون إلى حياة أفضل فى مصر الجديدة منتظرين تحقيق حلمهم الأكبر متمثلا فى تحقيق العدالة الاجتماعية

وهؤلاء يمثلهم " عزت الرسام " و " لطفية " ابنة عبد الرحيم و الخادم " فكري" والخادمة " منيرة " وعلى ضوء هذا التقسيم يمكن القول بأن خط الصراع الرئيس في النص هو صراع الأجيال ، ويتخذ هذا الصراع صورا متعددة ، تبدأ في أضيق نطاق [في المنزل الواحد بين الأب والابن أو الابنة ، وتنتشر في نطاق أوسع لتصور صراعا بين جيل بأكمله يتميز بنظرة جامدة إلى الأمور ، مادية جشعة فى أساسها ، وآخر في سن الشباب يتمسك بالمثل ويحرص على القيم ، ويتشوق إلى أرض جديدة وعالم جديد ، قانونها الحب للبشرية ورائدها السلام] . [١٢١] وبين الجمود القديم والنشوق إلى أرض

جديدة يبرز الانتظار كظاهرة تسهم في دفع خط الصراع وتوضيح السمات النفسية للشخوص والتي أسهمت في تكوينها أحداث الفترة التي دارت فيها الأحداث، ولذا فالناس اللي تحت ليست [مجرد مسرحية فحسب ، بقدر ما كانت اتجاها فكريا واضحا يتخذه نعمان نحو التعبير عن حياة " الناس اللي تحت "] (١٢٢) .

يتضح الانتظار عند المجموعة الأولى منذ الفصل الأول ، فمن خلال الحوار يفهم أن "بهيجة هانم" صاحبة المنزل والتي تسكن في الطابق العلوي كانت تنتظر – في زمن ما قبل المسرحية – الزواج من " الاستاذ رجائي " سليل الطبقة الارستقراطية المنحلة وما زالت تنتظر ذلك حتى بعد زواجها من مرزوق بك، كما أنها دائمة الترقب لحركات السكان وسكناتهم منتظرة ثغرة تفيدها في القضايا العديدة المرفوعة عليهم بالطرد مستغلة سطوتها وجاهها المتمثلين في ملكيتها للعقار وامتلاك المال على السواء ، فتجد الفرصة سانحة عندما يحضر الاستاذ رجائي صالونا " فاخرا ورثة مع حجرتين – باعهما من قبل– من أحد أعمامه الأثرياء، ولا يجد مكانا يضع فيه "الصالون " إلا صالة البدروم مما يدفع بهيجة لرفع دعوى بالإخلاء حيث إنها قد أجرت البدروم كغرف فقط ولم تؤجر الصالة !!

فاطمة : ....،..... انتي اللي اتسرعتي وقلتي أكيده ورحتي موافقة على سي مرزوق ....

بهيجة : أهو راجل بقى وخلاص .

فاطمة : بس انتي كان نفسك في الاستاذ رجائي ...

بهيجة : ... اسكتي لحسن الكمساري صحي يسمعك .

عبد الرحيم : صباح الخير يا ستي بهيجة هانم ... صباح الخير يا ست فاطمة .

فاطمة : صباح الخير يا سي عبد الرحيم .

عبد الرحيم : ايه يا ستي ؟ بتزعقي ليه ... ؟ حصل ايه على الصبح ؟

بهيجة : هو النهاردة مش أجازتك ؟

عبد الرحيم: الوردية بتاعتي اتغيرت الجمعة دي.. أنا لسه مخزن الفجر .. حتى كمان قاعده مراقبة مواعيد أشغالنا ... يا حفيظ يارب .. يا حفيظ .

بهيجة : قولي يا سي عبد الرحيم ..؟ انتوحتفرشوا الصالة من غير عقد ايجار ؟

عبد الرحيم : هي الصالة دي مش تبعنا ...

بهيجة : تبع مين فيكم ؟

عبد الرحيم : تبع السكان كلهم .

بهيجة : أنا مأجرالكم البدروم أوض بس ... مش مأجرالكم شقة .. كل واحد له أوضه .. يكون في علمكم إذا فرشتوا الصالة تدفعوا لي ايجارها ...

عبد الرحيم : (مشيرا إلى النظارة) عند مين الكلام ده ؟

بهيجة : تعالى هنا .. انت بتكلم مين .. ؟

عبد الرحيم : (مشيرا إلى النظارة) باكلم الخلق اللي ساكنين في بيوت زينا .

بهيجة : هوفيه حد في الدنيا ساكن زيكم .. ؟

عبد الرحيم : في أي قانون يا ستي بهيجة ؟! في أي شرع الكلام ده .. ؟

بهيجة : عندي أنا ... في بيتي .. في ملكي .. في عمارتي . [١٢٣]

و " بهيجة هانم " كما رسمها الكاتب شخصية دائمة الانتظار والترقب ، تسعى إلى تحقيق أهدافها ، ترفع الدعاوى القضائية بالطرد على السكان ، وتعمل جاهدة عن طريق " فاطمة البلانة " على إيقاع رجائي في حبائلها بعد وقوعها ضحية لمرزوق بك " الزوج الثاني " وابن اختها " عبد الخالق " والتبزير الدرامي لسلوك " بهيجة هانم " وتصرفاتها أنها [أرملة ثرية تخشى خريف الحياة وتبدد أطرافها في المنزل الكبير الذي تملكه وتشغل الطابق الأول منه وتؤجر البدروم ، والحياة لا تعطيها إلا بقدر ما قدمت من نفسها – وهذا من نتائج الانتظار – فقد اكتنزت المال ولم ترزق الولد ، ولذا فهي نهب للمستغلين من أمثالها ، فيزين لها ابن اختها "عبد الخالق " أن في مكنته أن يضعف أموالها ، فتستكين إليه، ثم تكتشف الخديعة ، فتتكفئ لمرزوق علها تجد في كنفه الحماية والصحبة فيجردها من حليها ونفيسها ويهجرها إلى زوجه وأولاده، والمرأة بين أرجال الجراد التي تحط بها زائغة قلقة ، تشفي غليلها ممن يوقعهم سوء الحظ في قبضتها][١٢٤] .

وعلى هذا فهي مغرمة بالدعاوي والقضايا ، فقد رفعت أكثر من عشرين قضية في وقت واحد "كل ساكن عندها.. لها معه قضية .." ، وبالطبع هذا القلق وهذه الحيرة مرتبطان بشكل أو بآخر بالانتظار ، وانتظار بهيجة هانم يمثل نموذجا للانتظار الايجابي فعلى الرغم من سلبية النتائج أحيانا بيد أنها تسعى نحو ما تريد لتنتصر في النهاية وتظفر

بالاستاذ رجائي زوجا ثالثا لها .ومن الشخصيات القلقة في النص أيضا شخصية " عبد الرحيم " الكمساري ، وانتظاره في النص يمثل وجهين من وجوه الانتظار - إن صح التعبير - انتظار بحكم الضرورة من أجل لقمة العيش ، حيث يرتبط عمله بنظام " الورديات " ولذا فهو إما نائم وإما يعمل ، أثناء النوم ينتظر العمل وأثناء العمل ينتظر النوم وهكذا طوال المسرحية، أما الوجه الثاني للانتظار عند عبد الرحيم فلا يظهر إلا مع تقدم خط الصراع في النص متمثلا في تطلعه الطبقي وعدم رضانه عن مكانه في أسفل الهرم الاجتماعي ، فهو يريد الاقتراب من قمة الهرم الاجتماعي وكلا الوجهين للانتظار يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص ، فيفهم من النص أن عبد الرحيم قد تنكر لمبادئه الثورية التي جعلت منه يوما نقابيا ثائرا مكافحا ، واستكان لحياة الذلة وساعات الوردية الطويلة والنوم . ومما يؤخذ على نعمان عاشور عدم وجود مبررات درامية داخل الدراما توضح أسباب تراخي النقابي الثائر واستسلامه ، وعلى هذا جاءت شخصية عبد الرحيم شخصية مهزوزة مترددة حائرة بين مبادئ ثورية كانت تؤمن بها يوما وبين واقع مرير يدفعه إلى العمل بلا هوادة . والوجه الأول من انتظار عبد الرحيم يشبه في كثيرمن جوانبه انتظار بهيجة هانم .

عبد الرحيم : .... دانا غفلت عنيه والشمس طالعه .

بهيجة : ما أنا رخرة ما نمتش .. ما انتو صالبيني في الشباك لغاية الصبحية أنا مش فاهمه !! إزاي مشفتكش وانت داخل البدروم !!

عبد الرحيم : .... يمكن كنت مشغولة بتراقبي النجوم .. ما ترفعي دعوى على النجوم اللي ساكنه في السماء اللي فوق عمارتك ؟ حرام عليك في نفسك (يتجه ناحية البدروم)

فاطمة : تعالى يا سي عبد الرحيم انت رايح فين ..؟

عبد الرحيم : رايح أفطر ... آكل فول بزيت يصلب دماغي .... ما فيش فايدة ....

بهيجة : يكون في علمك أنا حارفع الدعوى بطلب الاخلا ....

عبد الرحيم : .... يا شيخه روحي بلا كلام فارغ ... وليه فاضية ومش لاقيه حاجه تشغلها .. وهو احنا كفرنا اللي سكنا عندك ... (١٢٥) .

لم يبق من عبد الرحيم الكمساري الجسور سوى [شعارات جوفاء يرددهـــا كلمـــا استفزه ظلم صاحبة المنزل أو منطق الاستاذ رجائي الساخر أو حساســية عــزت الفنـــان الأصيل .... شعارات عن العرق والكفاح وشرف العمل والعامل ، واللقمة المريرة التـــي يتبلغ بها من يوم ليوم] (١٢٦)

عكس الاستاذ رجائي ، الذي لا يجيد أي عمل على الاطلاق ، فهو ســليل عائلــة ارستقراطية زال مجدها في عهد ما قبل الثورة ،لا يجيد سوى الإنفـــاق والاندفــاع وراء الطيش، فهو -إن صح التعبير- آلة بشرية لا تصلح لأى عمل ، ومن ثم يبيع كـــل غـــال وثمين في سبيل الإبقاء على المظهر الاجتماعي البراق وعلى هذا فهو ينتظر القفز مـــرة أخرى إلى قمة الهرم الاجتماعي مستعيدا ذكرياته في مصر القديمة ، ولكنه لا يتخذ أيـــة خطوة إيجابية نحو تحقيق هذه الرغبة ، فيكون انتظاره سلبيا عقيما ، بخلاف عبد الرحيـــم الذي يسعى نحو القفز إلى قمة الهرم الاجتماعى حتى ولو لجأ إلى الطرق الرخيصة فـــي سبيل تحقيق ما يتمناه ، ولعل هذا الحوار يوضح الفارق بين انتظار كل منهما علما بـــأن هدفهما واحد .. القفز نحو القمة .

رجائي : تعالى هنا ، هو أنا يا أخي ما أشوفكش إلا نايم !! أنا عمري ما شفتك مـــا بتنامش ... إيه الحكاية ؟ أمال بتعمل إيه مـــع الركـــاب ؟! بتســيبهم فـــي العربيات وتنام ....

عبد الرحيم : .... يا أستاذ رجائي أنا راجل عامل ، باعيش من شغلي ومن عرق جبينـــي وبانام علشان أقدر اشتغل وآكل لقمتي بايدي ...

رجائي : طيب ما هو لازم تأكلها بإيدك !! أمال تنام وتأكلها برجلك !!

عبد الرحيم : الدكاترة والمهندسين والمحامين .. وكل المتعلمين بياكلوها بدماغهم ..إنمـــا إحنا يا عمال .. لازم الواحد يعرق علشان يأكل لقمتة بايده ...

رجائي : وإذا الواحد ما عرفش !! ما يعرفش يأكل !!

عبد الرحيم : انت يا عم بتاكلها وهي طايرة ....

رجائي : ايه هي دي !! عصفورة ولا حمامة تعالى هنا !!(١٢٧)

وعندما يتقدم خط الصراع الرئيس في النص خطوة للأمام يتخلى عبد الرحيم عـــن شعاراته الجوفاء ويؤثر أن يسلك أقصر الطرق من أجل الوصول إلى القمة ، وذلك عـــن

طريق ابنته "لطفيه " والتي تلقت عرضا من " عبد الخالق " ابن اخت الست بهيجة للعمل معه في مكتب المحاسبة الذي يملكه بمرتب عشرين جنيها في الشهر أي ما يوازي ضعف مرتب أبيها ، فيوافق عبد الرحيم دون تردد مع أنه يعرف مسبقا سوء أخلاق عبد الخالق واستهتاره – ومن هنا يتولد صراع بين الأب والابنة التي تعرف أن عبد الخالق منحل أخلاقيا وذلك من خلال محاولاته المستمرة في التقرب إليها بطريقة مقززة بشعة، وهي تتذكر أن والدها نفسه قد ثار يوما ثورة عارمة عندما وجد عبد الخالق منفردا بها في صالة البدروم ، مما يدفعها للتساؤل [أين ذهب ذلك الجانب النقابي من حياة أبيها ؟ – ثم هي تكتشف أن منطق الأب مرتعش ومهزوز، فهو من ناحية يأخذ على " عزت الرسام " أنه لا يرتبط بعمل حكومي يؤمن مستقبله ، ومن ناحية أخرى يرفض أن ترتبط ابنته بوظيفة تؤهلها لها دراستها ويفضل لها العمل الحر في مكتب المحاسب الماجن](١٢٨) .

حتى تكتشف لطفية مؤخرا أن الفارق بين الوظيفة الحكومية وبين ما يعرضه عبد الخالق من مرتب مغر يمثل درجة من درجات الهرم الاجتماعي الذي يسعى عبد الرحيم لارتقائه. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الانتظار في داخل العمل يولد خطوطا من الصراعات داخل الدراما ترتبط بشكل أو بآخر بخط الصراع الرئيس بحيث يتطور الحدث الدرامي تطورا أفقيا بدلا من التطور الرأسي المعروف وهذه سمة من سمات فن "الاوتشرك " حيث يرصد التغيرات الاجتماعية متتبعا تأثيرها سلبا وإيجابا على المجتمع ككل .

توافق لطفية أمام إصرار أبيها ، ويستمر عبد الرحيم في تطلعاته ، فيحلم بزواج ابنته من عبد الخالق حتى تعيش في مسكن كبير ويكون لها خدم ، ولكن مع اكتشاف لطفية لأهداف أبيها ترفض تاركة مكتب المحاسب لتعاود البحث عن عمل في الحكومة .. لينتهي الصراع بين الأب وابنته بانتصار الابنة وهروبها مع عزت الفنان تاركة أباها في مكانه من الهرم الاجتماعي مع "الناس اللي تحت " وبهذا تتحطم آمال عبد الرحيم وينتهي سعيه إلى لا شيء .

لطفية : أنا من نفسي اللي اديتها الفستان والجزمة بتوعي .

عبد الرحيم : كانت تستنى أما تشوف حتعملي لها إيه لما تبقي عندك في بيتك بعدين . لكن دول مش وش نعمة.

لطفية : أنت برضه فاكر انني حاقدر اتجوز الاستاذ عبد الخالق ؟

عبد الرحيم : يابنتي أنت حرة .

لطفية : انت عاوز كده .

عبد الرحيم : الراجل لمح لي في مناسات كتير .

لطفية : للدرجة دي .

عبد الرحيم : شاب كويس يا لطفية ...

لطفية : يبقى صحيح اللي بيقولوه بقي ... حتجوز فاطمة البلانة ..

عبد الرحيم : أنا يا لطفية .

لطفية : مادام فاكرني أرضى بعبد الخالق ؟

عبد الرحيم : يابنتي أنت حرة .

لطفية : أنا حاسيب المكتب يا بابا. مش عاوزه أشتغل عند حد .. حاأرجع أقدم في الحكومة تاني .

عبد الرحيم : بعدما بقت ماهيتك عشرين جنيه فى الشهر .. انتي مجنونة !! انتي مغفلة .. وأنا عايش طول عمري أعلمك على قد جهدي علشان الفرصة دي .

لطفية : أنت كان رأيك من الأول أني اشتغل فيالحكومة .

عبد الرحيم : كنتي حتشتغلي بكام .. مش بثمانية أو بعشرة جنية .. اعقلي يا لطفية .. بلاش كلام جنان .. انتي حتعملي ذي المغفل اللى اسمه عزت بصي لي أنا ، بصي لي .

لطفية : عشرين سنة في الشركة .

عبد الرحيم : (وقد تغيرت نبرته ووضح الشر في عينيه) بعمرك .. وأكثر من عمرك يا لطفية .

لطفية : لكن حاسيب مكتب المحاسبة .. حا استقيل .

عبد الرحيم : ...... أوعى تعمليها ؟ دانا أموتك .. دانا أدبحك .. سامعة .. فاهمة مجنونة مش عارفه حاجة .. (١٢٩)

أما انتظار " رجائي " فهو نموذج للانتظار السلبي ، شخصية انهزامية مستكينة ، يعيش على فتات الماضي، يتلقى متاعب " الست بهيجة " وإفرازات قلقها وحياتها التافهة

في استسلام تام ، عاطل بالوراثة ، يمنى نفسه بعودة الماضي وكل من يعمل ويكد في نظره - يعتبر (حمارا) !!

رجائي : يعنى لازم الناس كلها تبقى حمير !! وافرض أن الواحد قادر يعيش من غير ما يشتغل ومن غير تعب .

عزت : أنا من ناحيتي مش مرتاح لحالي يا رجائي .. أنا مابشتغلش ولا بتعبش اليومين دول .

رجائي : طيب ما هو أحسن ... انت غاوي تعب ؟ ! (١٣٠)

لعل نعمان عاشور في رسمه لشخصيتي " رجائي " و " بهيجة " يريد أن يظهر بذور التعفن والتحلل والتصدع عند الناس اللي فوق [في الطوابق العليا ليشحننا - كمتلقين - بطاقة وجدانية مضادة ويهيء للعمل الفني الحركة التي يريدها بصفة حتمية] (١٣١) .

فطيش رجائي واندفاعه وانتهازيته غريزة مكتسبة من أيام الماضي وحتى يرضي هذه الغريزة يبيع لك ما يملك مهما غلا ثمنه ، وكان رجائي يستخدم هذا الأسلوب في عصر ما قبل الثورة سعيا وراء اكتساب مظهر اجتماعي لامع يؤهله [للقفز على منصب لامع أو أي شيء من هذا القبيل ولقد كانت به رغبة دائمة في التسلق إلى فوق ، وظلت الرغبة تؤججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولا تزال الرغبة كامنة في أعماقه لا تنهزم برغم محاولاته الدائمة في محاربتها بالخمر والعربدة] (١٣٢) فهو لا يزال يعيش في الماضي .

عزت : ما فيش في الدنيا كده .. معاك .. ما معكش .. الفلوس ما لهاش عندك قيمة بزضك .

رجائى : يا بني افهمني يا عزت .. انت لسه صغير .. وقدامك عمر طويل .. حتشوف فيه فلوس كتير .. ما تخليش الفلوس كل حاجة .. فلوس إيه .. يا ما شفنا فلوس وصرفنا فلوس .. ولعبنا بفلوس ..

عزت : فلوس بالساهل .. مابنتعبش فيها ... (١٣٣)

ينتهى انتظار رجائي بالسقوط التام تمثل هذا السقوط في زواجه من " بهيجة هانم " ليصبح هو الزوج الثالث لها ... !! والكاتب بهذا الزواج يريد إعلان زوال مصر القديمة التي بدأت تتوارى في الأفق أمام زحف مصر الجديدة . فبهيجة كانت تعتبر رجائي صيدا

ثمينا ، وهي بالنسبة له الآن صيد ثمين فهى الدجاجة التي تبيض الذهب الذي يمكنه من مواصلة حياته بمنطقه الذي يؤمن به .. فليس عجيبا بعد ذلك ألا يشعر رجائي بطعم الحياة، فيحاول الهروب منها بالخمر ... بعد أن فقد إرادته وأسلم قياده في نهاية المطاف إلى " بهيجة هانم " ولذلك يزول العجب عندما يبدى " رجائي " - في لحظة انهياره - إعجابه بإرادة أبناء مصر الجديدة متمثلة في " فكري ومنيرة " و " عزت ولطيفة " .

عزت : إيه يا أستاذ رجائي .. إيه اللى حصل لك .

رجائي : اتجوزت ، جت من نصيبي .. كان نفسها فيه من زمان .. أصل نفسها حلوه.. لكن أنا أحسن من مرزوق بك .. أحسن منه .. أنا مش حرامي .. مش كده يا عزت ...

عزت : .... طب اقعد .. اقعد استريح يا أستاذ رجائي ...

رجائي : (يجلس مستسلما راضيا) هات سيجارة .. عاوز سيجارة (وما يكاد يتناولها فى يده حتى يلمح فاطمة من فوق .. فيشير في خوف إلى ناحيتها) رجع دي .. ما تخليهاش تيجي ... رجعها ...روحي حميها كويس ... البلانة بتاعت مراتي .. بغيضة هانم .. البلانة يا عزت.. ما أنت عارفها كويس ؟

فاطمة : إيه اللى حصل له يا سي عزت ؟

رجائي : سكران ..مش عاوزيني أسكر..هاتوا فلوس..تديني في ايدي فلوس، دا الشرط بتاعي ..؟[١٢٤]

واستكمالا لهذه المجموعة - مجموعة الناس اللى فوق - يرسم نعمان عاشور بوعي طبقة الانتهازيين من الطفيليات الاجتماعية التى تحاول تسلق الهرم الاجتماعي وجميعهم شخصيات منتظرة يرتبط انتظارهم بالصراع الرئيس في النص يدفعونه ويطورون الحدث ويلقون الضوء على سلوك الشخصيات الرئيسة في النص . وهؤلاء يمثلهم داخل الدراما " مرزوق بك " الزوج الثاني " لبهيجة هانم " و " عبد الخالق " ابن اختها و" فاطمة البلانة " التي تقوم بالشئون الخاصة للست بهيجة ، إضافة إلى المحامي المستغل وكاتبه المنافق " جبر افندي " وجميعهم يرتبطون بشكل أو بآخر بالست بهيجة!! فالأول يحتال عليها حتى يحصل على التوكيل العام منها بالتصرف في ممتلكاتها، فينهبها ثم يفر منها فرارا ....

بهيجة : قلشني يا أستاذ رجائي .. ضيع مني المعاش خمسة وأربعين جنيه شهري وده بند لوحده ...ومضاني على كمبيالات بتلات تلاف .. وخلاني صدقـت لـه على عقد شركة بالمناصفة في أرض المنيرة بتاع الخرابة . (١٣٥)

" أما عبد الخالق " ، فنهبها أولا ويريد أن ينهبها ثانيا ، ويعمل بـدأب مـن أجـل تحقيق غايته الكبرى وهى الاستيلاء على أموالها .

فاطمة : ياسي عبد الخالق دي الست خالتك مفيش أعقل منها .

عبد الخالق : لما أكون أنا معاها يبقى مفيش أعقل منها .. ولما أسيبها تبقى فى حالة سفه .

بهيجة : حاله إيه يا بني ؟

عبد الخالق : سفه .. حا أطلب الحجر عليكي بدعوى السفه ؟؟ اسألي المحامي بتـاعك .. خليه ينفعك ... حا احجر عليكي يا خالتي .: انتي سفيهة ....حتشوفي ..بكرة تشوفي أنا حاعمل إيه ..أنا عشان سايبك على حل شعـرك ومشغـول فـي أعمالي..لا أنا حا أفضالك بقى . (١٣٦)

أما المحامي و" جبر افندي " كاتبه فيجدان فيها فرصة سانحة للاستغلال والنهب ، فهي بالنسبة لهما كنز ثمين معينه لا ينضب .. يغريانها بالقضايا وهما يعلمان تماما أنـها قضايا خاسرة .

المحامي : طيب .. أنا حا أعمل كشف حساب بالدعاوى .. والرسوم التقديرية عن كل دعوى، ونبقى بعدين ... نتكلم في الأتعاب .

جبر : أظن يا أستاذ نرفع دعوى منفصلة عن كل حالة ؟ ...

المحامي : لابد .. كل حالة على حده .. (١٣٧)

أما فاطمة البلانة ، فبتقربها زلفى للست بهيجة ، كانت تسعى للوصول إلى حلم من أحلامها وهو إيقاع عبد الرحيم الكمساري في حبائلها والحصول على عقد إيجار من الست بهيجة لإحدى غرف البدروم وقد نجحت في ذلك تماما. وعلى هذا يكـون انتظـار هـذه المجموعة نموذجا للانتظار الفردي الإيجابي والذى ينتهي لصالح الفرد. وهو على تنوعـه متشابه من حيث ارتباطه بالمصلحة الفردية وارتباطه بطبقة " الناس اللـي فـوق " علـى امتداد النص .

أما المجموعة الثانية من المنتمين إلى طبقة " الناس اللى تحت " متمثلة في " عزت الرسام" صاحب المبادئ ولطفية، والخادم " فكري " الذى يقوم بخدمة الجميع - من تحت ومن فوق على السواء - والخادمة " منيرة " الهاربة من سطوة الإقطاع في قريتها إلى المدينة باحثة عن حياة جديدة في مجتمع جديد . فيمثلون جميعا نموذجا من نماذج الانتظار الإيجابى.

ومن اللافت للنظر فى هذه المجموعة أنهم يمثلون جيلا كاملا ، فهم من ناحية السن متقاربون ، أي أنهم يمثلون إفرازا لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ومرحلة الثورة ، وهم على الرغم من تفاوتهم في درجة الثقافة والعلم بيد أن أحلامهم متشابهة ، فهم يشكلون ثنائيات داخل الدراما - " عزت ولطفية " ، " منيرة وفكري " - يسعون جميعا إلى تحقيق هدف واحد وحلم واحد متمثل في أرض جديدة مليئة بالحب والسلام ، ويجمع بينهم منطق واحد هو الإرادة، وهم في رحلتهم نحو تحقيق الحلم يمثلون نموذجا للانتظار الإيجابي، وهو انتظار جيل بأكمله على اختلاف طبقاته سواء من الطبقة الفقيرة المعدمة أو الطبقة المتوسطة. وفي رحلة الانتظار هذه يخوضون صراعا مريرا مع جيل الانتهازيين الذين لا يزالون يعيشون في مصر القديمة . يبدو انتظار عزت واضحا منذ بداية المسرحية، فهو فنان ملتزم بقضية الكادحين في بلده، ويسكن البدروم بين " عبد الرحيم " وابنته "لطيفة" وبين الاستاذ رجائي، أي أنه يقع بين صورتين من صور الانتهازية -عبد الرحيم ورجائي - ولذا كان كفاحه مريرا ، وكانت مصر الجديدة بالنسبة له حلما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالرسم على الورق، فمصر الجديدة لم تكن بالنسبة له مجرد حلم فردي بل حلم جماعي يتعدى حدود ذاته إلى آفاق أرحب فهى حلم جيل بل حلم مجتمع بأكمله .

عزت : أنا وظيفتي الرسم .. التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللى احنا عشناها في مصر القديمة.. والحياة الصحيحة النضيفة اللى يجب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده .. في مصر..لما تبقى جديدة ..

لطفية : وإيه اللى كان يمنعك تعمل كده وانت في الوظيفة ؟!

عزت : الوظيفة صورة ميتة ما أقدرش أعيش فيها ..

لطفية : لكن دلوقت يا عزت..دلوقت انت كافحت بكفاية..لازم تضمن على الأقل..اضمن أنك تكون مستقر.

عزت : قطعا دي أفكار أبوكي اللى قالها لك بالليل .. ياخسارة .. مع إن اللى أعرفه إن أبوكي كان راجل نقابي ومكافح وله ماضي كويس .. وكان له رأي في الحياة

لطفية : أبويا عاوز يشوفك منتظم في عيشتك ..

عزت : بقى هو فاكرني متأثر بالأستاذ رجائي !! في إيه أنا متأثر برجائي ؟؟ حياتي مهرجلة .

لطفية : تقدر تبقى أحسن من كده .. أنا عارفه إنك تقدر ....

عزت : مش لوحدى يالطفية..ما أقدرش أبقى لوحدى أحسن من كده.لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده.

لطفية : انت ما تعرفش تفكر في نفسك أبدا ؟ ..

عزت : عمري ما فكرت في نفسي .. ولا فكرت في أهلي . قبل ما أفكر في الناس اللى أنا عايش معاهم.. أنا إيه !! وانتي إيه !! وأبوكي إيه .. واحد .. واحد .. اتنين .. ثلاثه .. مليون ... من عشرين مليون . من عالم بحاله . (١٣٨) .

لا يكف عزت طوال المسرحية عن الحديث بلسان المجموع وفي رأي أن هذا نتاج طبيعي لتأثر الكاتب بالفكر الاشتراكي، مما يجعل المتلقي يلمح في شخصية عزت شخصية نعمان عاشور نفسه ، وهذا أمر وارد فكلاهما – عزت ونعمان – ابنان شرعيان لمرحلة ما قبل الثورة وما بعدها إضافة إلى أنهما فنانان أحدهما يعبر بالفرشاة والألوان والآخر يستخدم الكلمة وسيلة للتعبير .

عزت : يا لطفية .. هو أنا باتكلم عليه وعليكي !!

لطفية : أمال بتتكلم على مين !!

عزت : اخرجي من نفسك شوية !! اخرجي من نفسك .. ؟!

لطفية : أنا عارفة إنك بتتكلم عن مصر الجديدة .

عزت : باحلم !! زي أبوكي ما بيقول ! باحلم ! مش كده ؟..فهميه إننا جيل شال على أكتافه حمل كبير .. حضرنا حرب ست سنين واحنا في عز شبابنا .. ونتيجتها إيه .. عشنا ولسه عايشين .. في غلا .. وفي ضنك وفي بدروم ...

لطفية : الغرابة يا عزت لك أفكار ...

عزت : مش حقيقية ؟!

لطفية : حقيقية ... بس بعيدة عن أفكار الناس ...

عزت : إزاي !! هما الناس مش عارفين أسباب المصايب اللي كانوا عايشين فيهـــا !! أمال قاوموا الانجليز ليه ؟! وكرهوا الملك وشالوه ليه ؟!! وحاربوا الاقطـــاع ليه؟ الناس دايما ضد اللي يظلمهم ومع اللي ينصفهم .... والحلم اللي أنـــا باحلمه صحيح يا لطفيه..احنا داخلين على حياة جديدة ولازم نعيش في مصـــر تانية ..، مصر جديدة .(١٣٩)

إنّ النبرة الحماسية العالية في صوت عزت والتي تصل إلـــى حـــد الخطابـــة والمباشرة تعكس ثورية الكاتب نفسه ووقوفه وراء الشخصية التي تحمل نفس الفكر الـــذي يعتنقه ، فتصبح شخصية عزت بمثابة المرآة الصافية التي تعكس " أيديولوجية " الكـــاتب تجاه قضايا مجتمعه .وعلى الرغم من وعي عزت بالطبيعة الديناميةِ للمجتمع بيد أنه أحيانا يبدو وكأنه ثائر رومانسي تغلب عليه مثاليته من جهة، ومن جهة أخرى يقع تحت تـــأثير أفكار برجوازية اكتسبها من خلال معايشته لأصحابها فترة طويلة ، مثل فكرة الأصل. التي تجعل انتظاره تشوبه رائحة الانتظار السلبي فيبدو فاقداً للثقة في ذاته أحياناً –رغم قدرتـــه على الفعل – ويظهر ذلك بوضوح عندما تحاول طبقة الانتهازيين قتل الحلم بمصر الجديدة عن طريق غواية لطفيه ووقوعها لفترة فى براثن حياتهم. دفعها إلى ذلك ضغط أبيها مـــن جهة وغياب عزت من جهة أخرى .

عزت : انتي عارفة أبويا إيه ؟ أبويا مين :. حسين محمد الهجان .. أبويا كان فـــراش في جمرك اسكندرية دلوقت بيشتغل في محل فراشة .... عنده تســعه أولاد .. أنا السابع .

لطفية : أحسن من أبويا .. ثم ما سألتكش عن أبوك ..

عزت : الأستاذ عبد الخالق صادق .. محاسب قانوني .. خبير ضرائب وعنده مكتـــب .. وإيراد .. من عيلة .. أبوه صادق بك محمد لازم كان مهندس أو مستشـــار حاجة كبيرة .. زي المرحوم جوز الست خالتة ..

لطفية : تفتكر أنا كده يا عزت ؟

عزت : .... مش عارف .. مش عارف أمال حصل لك إيه .. اتغيرتي ليه ؟

لطفية : أنا متغيرتش .

عزت : الوسط .. الوسط في مكتب المحاسبة .. قدامك شبان كتير .. كلهم أحسن مني بيشتغلم ، ويكسبوا ... ويلبسوا شيك .. وساكنين فى عمارات .. ويمكن فيهم اللى عنده اتمبيل ...

لطفية : كلهم عندهم اتمبيلات .

عزت : أنا آسف يا لطفية .. برضك أنا طموح .. يهمني أعيش كويس ومرتاح .. وكفاية عليكي بدرونات .. كفاية .(١٤٠)

يتغلب عزت على هذه الأفكار بقوة إرادته ، أو بقوة احتماله – على حد تعبيره – وبذلك يكون قد قطع شوطاً طويلاً في رحلة انتظاره نحو تحقيق حلمه ، فيقف تسانده لطفية ضد جيل كامل من الانتهازيين الذين يتمسكون بأحلام فردية تافهة .

عزت : .... أنا فقير وعيلتي فقيرة – وما عنديش حاجة . قوة احتمال وبس .. كل اللي عندي قوة احتمال وبس .. كل اللي عندي قوة احتمال ، وأمل عريض ...

لطفية : انت أحسن من أحسن واحد فيهم .... انت أحسن منهم كلهم .. لو كنتش شفتك وعرفتك قبل ما أعرفهم ، أي واحد فيهم كان ممكن يعجبني ... دول فارغين تافهين .

عزت : دا كلامي أنا يا لطفية .. دا الكلام اللي أنا كنت باقوله لك عن الناس دول واللي زيهم............... أنا باستغرب أبوكي يمنعك عني إزاي ...

لطفية : أبويا كان اللى يهمه إنى اشتغل واكسب .

عزت : وتلاقي واحد يجوزك .. وتبقي في وسط تاني .. ماهى دي الحلقة المفقودة هيه دى الحلقة المفقودة يا لطفية ...

لطفية : مش فاهمه ياعزت بتقول إيه ... ؟!

عزت : شوفي الأستاذ رجائي .. لكن رجائي أصله كان غني .. شوفي مين ؟ شوفي أبوكي .. كل واحد عاوز يتشعبط مع اللى فوق .. عاوز ينط يطلع الهرم والهرم بيتبطط بينزل لتحت بينزل بسرعة.. خليكي معايا يالطفية..خليكي مع الناس اللى تحت..ما انتش قد اللي فوق (١٤١)

وكلمات عزت في الحوار السابق تلقي الضوء على ملامح الانتظار في النص ، وكذلك تشير إلى خط الصراع الرئيس في النص "كل واحد عاوز يتشعبط مع اللي فوق.. عاوز ينط يطلع الهرم والهرم بيتبطط بينزل لتحت" وحتي تكتمل الصورة - صورة الانتظار وصورة الصراع داخل الدراما- وحتي يمكن تخيل شكل الهرم وهو (يتبطط) !! لابد من إلقاء الضوء على ملامح انتظار فكري ومنيرة. يمثل انتظار (فكري ومنيرة) انتظار الطبقة الدنيا في البنية الاجتماعية ، والتي تعاني من الاستغلال المباشر للبرجوازية..كما تمثلها بهيجة هانم..ومع ذلك فهما يملكان من قوة الإرادة ما يجعلهما يستقلان بقرارهما الخاص بتغيير مسار حياتهما، والانتقال من مصر القديمة ببذورها المتعفنة إلى مصر جديدة يعيشان فيها حياة كريمة، وقوة إرادتهما هذه هي التي تجعل من انتظارهما انتظاراً إيجابياً ... فها هي "منيرة" تعلن أنها كرهت الخدمة " مش رايحة عند حد .. أنا حارجع بلدنا .. مش عاوزة اشتغل في البيوت .... أنا مش خدامة " .

وكما كرهت منيرة الأرض التي تعيش عليها كذلك كان فكري " المرمطون " الذي يخدم "اللي فوق" و "اللي تحت"، فيقرران الرحيل إلى أرض جديدة وحياة جديدة وأناس جدد بعد أن وعدتهما الثورة بتحقيق الأمان الاجتماعي وإتاحة فرص عمل كثيرة بعيداً عن الخدمة التي تعتبر مهانة وإهدار لكرامة الإنسان.

ومن الملاحظ أن انتظار "فكري" و"منيرة" يسير في خط متواز مع انتظار " عزت " و"لطفية" منذ بداية المسرحية ذلك لأن كلاً منهما يمثل انتظار طبقة وإذا كان الانتظاران يلتقيان في وحدة الهدف - البحث عن أرض جديدة - فإن لكل منهما خصوصية تختلف باختلاف المستوى الفكري والثقافي لدى الشخوص ، ولذا يزول العجب من جرأة " فكري " و"منيرة" في هروبهما إذا اعتبرنا أنهما كانا أكثر احتياجاً لتحقيق هذا الحلم على اعتبار أنهما قد قاسيا الأمرين من طبقة "الناس اللي فوق " أينما رحلا !! . تكون خطوة " فكري" و"منيرة" بمثابة المحرك الذي يحرك "عزت" و "لطفية" نحو الفعل .. ومن ثم يمكن القول بأن تطور الصراع داخل الدراما - على إتساعه - قائم على الانتظار في كل مرحلة من مراحله .

فكري : أنا مش فهمتك .. قلت لك أخويا واخد مقاولة كانتين في مستشفى .. وحا أروح اشتغل معاه..تعالي نتجوز .. وأشوف لك شغله في المستشفى ونبعد من هنا بسرعة .

منيرة : انت فاكرني عيلة حتضحك عليه ؟

فكري : هاوديني يا منيرة .. دي فرصة .. ما تضيعهاش مني ومنك أنا أبقى لك .

منيرة : وفين هيه المستشفى دي ؟

فكري : في حدايق القبة ...

منيرة : طب ما أنا بنت عمي بتشتغل هناك .. عند واحد مقاول ، ما احنا جينا من البلد مع بعض ..هيا ودوها للمقاول وأنا جابوني عند المنيلة بتاعتك......والنبي لأطاوعك يا فكري..أما أشوف أخرتها معاك إيه !!

فكري : فين حاجتك ؟

منيرة : ما أنا لابسه كل اللي حيلتي .. هات حاجتك ..

فكري : ما فيش إلا هدمتين في الأوضة الخشب اللي تحت السلم .. تعالي نجيبهم ونخرج على طول .

منيرة : مش نقول لهم يا فكري ؟

فكري : حنقول لمين ؟ حد حاسس بينا ؟

منيرة : انت ما لكش عندهم حاجة ؟

فكري : وهما يا مغفله كانوا بيدونا حاجة .. يالله .. يالله قبل ما يخدوا منا بقية العمر .. الخدمة مهانة يا منيرة . (١٤٢)

رحيل فكري ومنيرة " من غير ما يكون له وظيفة .. ومن غير ما يكونوا ضامنين اللقمة اللي حيتعشوا بيها ..." شجع عزت ولطفية على الرحيل تاركين جميعاً مصر القديمة بكل ما فيها من عفن إلى مصر الجديدة ليبدأوا رحلة كفاح جديدة تاركين "الناس اللي فوق " ومن معهم من الانتهازين في مكانهم دون حراك .. لتنتهي المسرحية بهذه النهاية المفتوحة ، فلم يتحقق حلم " عزت ولطفية "و"فكري ومنيرة" بعد ، وإن خطوا خطوة مهمة نحوتحقيقه .

فاطمة : سافرت مع عزت .. سافروا مع بعض خلاص .

رجائي : ها .. ها .. ها .. هودا الكلام الجد .. راحوا مصر الجديدة .. وسابونا في المنيرة .. ها .. ها.... نفدوا بجلدهم والله جدعان .. والله جدعان .... خد اشرب .. اشرب انسى زي ما أنا بانسى .

عبد الرحيم : ...... ابعد عني يا استاذ رجائي .. ابعد عني .. كده يا لطفية تعمليها فيه .. كده يا بنتي.

رجائي : ها .. ها .. ها .. ها .. حققت حلمك يا عزت .. ها .. ها .. ها .

عبد الرحيم : ما تضحكش يا استاذ رجائي .. ما تضحكش .

رجائي : تقدر تجري وراهم .. ماتقدرش .. خلاص .. ركبك سابت زي ركبي .. وقفنا .. وقفنا ..وقفنا مطرحنا .. محلك سر .(١٤٣)

١- ٩

تمثل مسرحية " الناس اللي فوق " الوجه الآخر وهو تأثير الثورة على طبقة "الناس اللي فوق" ، مما يجعلها أمتداداً " للناس اللي تحت "، والفارق الوحيد بين النصين هو الفارق بين وجهي العملة الواحدة ، ففي الصورة الأولى (الناس اللي تحت) تناول الكاتب التغيرات الاجتماعية بعد الثورة وتأثيرها على الطبقتين العليا والدنيا عارضاً معاناة "الناس اللي تحت " وانتهازية " الناس اللي فوق "، وفي الصورة الثانية (الناس اللي فوق) تابع الكاتب التطورات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع باختلاف طبقاته من خلال تناوله لسوءات الطبقة العليا ومصيرها الآيل للذبول ، ولمكاسب الطبقة الدنيا التي أصبحت الآن طبقة متوسطة -في عهد الثورة- وكذلك المكاسب التي يحصل عليها تباعاً أبناءالطبقة الدنيا في المجتمع تبشيراً بتحقيق العدالة الاجتماعية والتي كانت هي القضية الأولى التي اعتنى بها كتاب الواقعية الاشتراكية . والموضوع [الخطير الذي تناوله المؤلف في مسرحيته هو محاولة استخدام الفن الدرامي أي التخطيط النفسي في تصوير التغيرات التي أحدثتها الثورة في عقلية كل من هذه الطبقات الثلاث وأخلاقهاوطريقة نظرها إلى الحياة](١٤٤).

والمسرحية تدور حول علاقات عبد المقتدر باشا – سابقاً – وزوجته رقيقه هانم وأخيه خليل بك بمن حولهم من الطبقات الاجتماعية المختلفة ، حيث فقدت هذه الطبقة – في ظل الثورة – مجدها الزائف في العهد الماضي ولكن أبناءها مع ذلك يحاولون التمسك

بسلوكهم وعاداتهم مترفعين عن بقية الطبقات الاجتماعية والتي عانت وقاست منهم الكثير حتى ولوكانوا من أقربائهم!! فهم لا يستطيعون تغير عقليتهم التغير الكامل حتى على مستوى علاقاتهم بأبنائهم أو أقاربهم ممن ينتمون إلى طبقتهم . وفي ظل فراغهم المميت بعد الثورة يديرون وجوههم مرة أخرى إلى أقاربهم ليمارسوا معهم أقذر أساليب الانتهازية ، فها هو" خليل بك " أول من ينقلب على أخيه عبد المقتدر باشا بعد أن كان مستغلاً لنفوذه في الماضي، وها هي "رقيقه هانم" تتحكم في مصير أختها "سكينه" وأولادها متمسكة بغطرستها المألوفة فهي تريد تزويج "حسن" ابن أختها من " ماهيتاب " ابنة أحد الاقطاعيين البائدين ، وهي لاتستطيع أن تتصور كيف يجرؤ شخص مثل " قنديل أفندي " سكرتير الباشا السابق أو " أنور " ابن الخادمة أن يفكر في الزواج من " جمالات " حتى بعد حصوله على ليسانس الحقوق . أما على الجانب الآخر حيث حسن وجمالات يثوران على هذه الحياة الرتيبة ، فيرفضان هذا التدخل من قبل خالتهما "رقيقه هانم" ، فمصر الجديدة لا تعترف بمثل هذه السلوكيات تنضم إليهما " تيتي " ابنة خليل بك بعد أن اقتنعت -من خلال علاقتها بأبيها وبأبناء طبقتها الفاسدة- بضرورة الاعتراف بزوال المجد القديم وتتزوج من حسن باحثة عن مستقبل أفضل في مصر الجديدة، وكذلك يتم زواج أنور من جمالات . لتنتهي المسرحية بالضياع التام لطبقة الناس اللي فوق حيث لا مكان لهم في مصر الجديدة .

وعلى هذا فخط الصراع الرئيس في النص هو صراع سلوكيات وتغييرات – إن صح التعبير– بين ثلاث طبقات من طبقات المجتمع وهذا اللون من الصراع يتطلب تطوراً في الشخصية كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام . وطرفا الصراع هنا جيلان ولذا يمكن اعتبار الصراع صراع أجيال سواء على مستوى الأسرة أو على مستوى المجتمع ككل .

يمثل الانتظار بعداً من ابعاد هذا الصراع يمكن رصده داخل الدراما . وأهم ملامح هذا الانتظار أنه بدأ ينحي منحي جماعياً عند " الناس اللي تحت " بينما لا يزال فردياً عند مجموعة " الناس اللي فوق" ومرد ذلك إلى تطور حركة المجتمع على المستويين الفني والواقعي ، فالمكاسب التي حققتها طبقة "الناس اللي تحت" أصبحت الآن كبيرة، فسكان البدروم الآن أصبحوا في الدور الثاني (طبقة وسطى) والطبقة الدنيا نالت

قسطاً كبيراً من المكاسب وتنتظر المزيد ، فالخادمة منيرة في" الناس اللي تحت " تزوجت وأصبح لها الآن ابن اسمه " أنور " تخرج من كلية الحقوق ، وكان ابوه من قبل" طباخـــاً" عند الناس اللي فوق ، ومع اتساع رقعة المكاسب تتسع أيضاً رقعة الانتظار وتصب فـــي شكل واحد من شكول الانتظار وهو الانتظار الإيجابي الجماعي .

ومع انكماش طبقة الناس اللي فوق تتكمش أيضاً رقعة الانتظار وتصبح مغرقة في الفردية والذاتية ، فتغلب عليه سمة الانتظار الفردي الذي تتوع بين الإيجابي والسلبي . تبدأ المسرحية ، حيث عبد المقتدر باشا يعيش في سراياه بالزمالك منتظراً أن يكون له دور في الحياة بأي شكل من الاشكال وقد أصبح الآن يعيش بين الجدران ، يحاول عبـــد المقتـدر استعادة بعض من نفوذه القديم عن طريق عقد الصفقات المشبوهة مع إحـــدى الشـــركات الأجنبية التي كان يرأس مجلس إدارتها في يوم من الأيام .. يحاول أخوه " خليـــل بـــك " إقناعه بعدم جدوى هذه المحاولات فى ظل الأوضاع الجديدة .

خليل : قصدى أنك تبعد بقه عن حكاية الشركات دى . . كفاية قوى . . كفاية عليـــك كده حضيع نفسك وتضيعنى معاك .

الباشا : حتى الخوجات راخرين عاوزين يشيلونى من البى أو بى كمان !!

خليل : الأوضاعَ اتغيرت . يعنى هما اللى كانوا شالوك من الوزارة !! واللا هما اللى سيبوك التمن شركات اللى كنت فيها ؟! القوانين اتغيرت . يا عبد المقتدر الحالة اتغيرت !! والشعب عاوز كده .

الباشا : أنا مش طمعان فى حاجة من الشعب يا خليل . . من امتى انت راخر بتقـــول الشعب .

خليل : يبقى تبعد أحسن لك ، احمد ربنا اللى مدخلتش محكمة الغدر ! واحمد ربنا ! اللي لسه عندك عزبة وفلوس وأسهم وسندات ! خسرت إيه ؟ خسرت إيه لغاية دلوقت يا عبد المقتدر ؟

الباشا : انت متسلط عليّ يا خليل !!

خليل : أنا باتكلم على اللي شايفه ... الباشوية ماراحتش منك لوحدك .. أنا ما كنت بيه ولغوني .. بس أنا وضعي غير وضعك .

الباشا : ماخلصنا من الألقاب ! لسه حاتعيد حكايتها !! عليه العوض في الباشوية بقى .

خليل : اسمعني يا عبد المقتدر.. المسألة موش مسألة ألقاب وبس .. وجودك والماضي بتاعك أصبح غير ضروري للحياة العامة . المفروض كده . (١٤٥)

يحاول خليل إقناع عبد المقتدر ليس خوفاً على أخيه كما يدعي ، وإنما أنانية وانتهازية يحاول إخفائها في ثوب الشفقة والحرص على مصلحة أخيه ، فهو باسم الحرص يحاول إقناع أخيه أن يبيع سيارته الفارهة التي تعد رمزاً للعهد البائد ، وأن يقلع هو وزوجته عن البذخ والأبهه الكاذبة !! رغبة منه في الحصول على ميراث أخيه . وشخصية خليل بهذه الصورة البشعة تعيد إلى الأذهان شخصية "عبد الرحيم "الكمساري في" الناس اللي تحت " والذي كان يردد شعارات جوفاء منتظراً فرصة سانحة للقفز إلى قمة الهرم الاجتماعي ..... يواصل خليل حزب الأعصاب على أخيه ، ويواصل عبد المقتدر استسلامه مما يدفع إلى القول بأن انتظار عبد المقتدر انتظار سلبي وانتظار خليل انتظار إيجابي ، فهو يسعي لتحقيق الفعل و الهدف والغاية، أما عبد المقتدر فلا يملك إلا الاستسلام لأخيه وزوجته وللأمر الواقع .

خليل : يا عبد المقتدر انت ساعدتني في زمنك كتير . وأنا دلوقت لازم أساعدك وأنقذك من نفسك ...... ومن هوسة مراتك .. أنا عارف إن هى اللي بتزقك ...... وحا تفضل تزقك لغاية ما توقعك على وشك .. عاوزاك تستنى باشا زي ما كنت باشا ووزير زي ما كنت وزير (١٤٦)

وانتظار "عبد المقتدر باشا" بهذه الصورة يُعدّ امتداداً لانتظار "رجائي" في "الناس اللي تحت " ، فكلاهما زال مجده القديم ، وكلاهما ينتظر عودة المجد الزائف ، وكلاهما بلا عمل إضافة إلى التشابه التام في سلبية الإنتظار وعدم القدرة على المواجهه .

خليل : .... طول ما الرولز دي قدامك وقدام مراتك ... وطول ما انتوا بتركبوها وأيامكم السودة اللي حتفضل ركباكم .... ابعدوها عنكم وانتم تبعدوا عن الهم اللي راح .

الباشا : انت حتضيع على الصلا كمان ! سيبني يا خليل .

خليل : .... أنا حتصرف أنا بقى من نفسي .. حا اتصرف زي ما قلت لك يا عبد المقتدر .

الباشا : يارب رحمتك .. موش ناقص إلا خليل أخويا كمان يبقى ضدي ..(يرفع يديه بالتكبير) .. الله أكبر .. الله أكبر .

خليل : انت بتهرب مني في الصلا يا عبد المقتدر .. لو طلعت السما . حا اتصرف بنفسي . (١٤٧)

يظل عبد المقتدر بهذه الصورة الممسوخة حتي نهاية المسرحية . يستسلم استسلاماً تاماً لطغيان زوجته " رقيقة هانم " والتي تمثل قدرة العاتي ، يفشل في كل شيئ -مثل رجائي تماماً – يحاول كتابة مذكراته السياسية – في لحظة من لحظات توهمه بأنه مازال باقياً في أذهان الناس – لتكون تعبيراً عن بقائه ، وهو في الحقيقة [منسحق على مستوى الواقعين : الفني والنفسي ، فمن حيث الواقع الفني نراه وقد انهار كيانه فعلاً باستبعاده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسي فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه] (١٤٨) بل لقد أصبح نكرة يقدم للناس ببطاقة شخصية ذاق الأمرين في استخراجها حيث وقف في طابور واحد مع العمال والصنايعية !! وهذا معناه الانسحاق التام لشخصيتة القديمة .

وكما لجأ "رجائي" إلى الخمر حتي ينسى أيامه البائدة ، لجأ عبد المقتدر كذلك إلى الخمر حتى ينسى كل شيء ، فهو محاصر من الجميع، من أخيه ، ومن زوجته ، ومن سكرتيره ، بل ومن المجتمع كله .. ينتهي به المطاف إلى لا شيء بعد أن سيطر عليه وهم زرعه خليل في قلبه وهو أن زوجته سوف تدس له السم حتى تتخلص منه .

الباشا :.. عاوزه يكتب لي مذكراتي السياسية علشان أهديها للشعب قبل ما أتنسى ..

رقيقة : تعالى بلا خيبة .. وهو حد كان حيفتكرك بعد كده .. إذا كان أخوك نفسه سابك! شعب مين ! شعب مين ! حد عاد حاسس بيك !!

الباشا : إزاي يا رقيقة !! أمال دول جايين هنا ليه !! (مشيراً إلى النظارة) .

رقيقة : جايين يتفرجوا عليك ..

الباشا : (للجمهور) تتفرجوا عليّ ، ولا تضحكوا عليها ؟!

رقيقة : اقفلوا انتوا الستارة (وهي تشير للجانبين) كفاية كده فضحتونا !! فضحتونا !! فضحتونا !!

الباشا : خلوها مفتوحة ! ما تقوموش .. ما تسيبونيش لوحدي حاتسمني .

رقيقة : تعال هنا بتكلم مين !؟

الباشا : الشعب يا رقيقة (مشيراً إلى الجمهور ومصراً على البقاء) الشعب بيسقف لي ..

رقيقة : بيسقف على خيبتك (وتجره إلى الداخل) تعالى .. تعالى ... (١٤٩) .

ينتهي انتظار "عبد المقتدر باشا " بهذه الصورة البشعة ، كما انتهى انتظار "رجائي" في مسرحية "الناس اللى تحت " الأمر الذي دفع أحد الباحثين إلى القول بأن [نعمان يفرض نهايات " متمذهبة " بالواقعية الاشتراكية على معظم مسرحياته ، مما يكاد يحولها إلى بوق لأفكار ماركسية مسبقة] (١٥٠) .

ومن نماذج الانتظار الفردي فى النص " انتظار رقيقة هانم " وهي شخصية رسمها الكاتب بدقة ولا سيما إذا قورنت بشخصية اختها " الست سكينة " فمن خلال التقابل بين الشخصيتين يظهر التناقض في السلوك الناتج عن احتكاك كل منهما بالآخرى كشقيقتين كل منهما في واد.

فرقيقة تتحدي كل التغيرات الاجتماعية التي طرأت بعد الثورة ، فهي تتمسك بأخلاق وسلوكيات طبقتها مترفعة عمن هم دونها حتى ولو كانت أختها، فلم تستطع بعد تغيير عقليتها التغير الكامل [الذي تستوجبه الثورة فهذا التغير ليس أمراً سهلاً ولا سريع المنال وبخاصة عند الاشخاص الذين طال إلفهم لهذا النوع من الحياة الفاسدة المتغطرسة](١٥١) . فهى تحب المظاهر، والتسلط على الأخرين بداية من خدمها ومروراً بأختها وأولادها ونهاية بزوجها ، ولذا تظل من بداية المسرحية حتي نهايتها منتظرة ساعية نحو تحقيق حلمها في البقاء والتمتع بالسلطة والجاه ، تعيش حياة اجتماعية خاصة وتميل إلى الاختلاط بطبقة الوزراء وغيرهم .

وبهذا يكون انتظارها إيجابياً لأنها تسعي وراء تحقيق حلمها دون استسلام، وعلى الرغم من خسارتها لكل المعارك التي تخوضها مع الآخرين بيد أنها تسعي جاهدة حتى تحقق جزءاً من حلمها على المستوى الفردى تماماً كما فعلت " بهيجة هانم" فى "الناس اللى تحت"، فكلتاهما حققت رغبتها في التسلط (بهيجة) تمارس تسلطها على "رجائي" ورقيقة تمارس تسلطها على "عبد المقتدر" وجميعهم ينتمون إلى طبقة واحدة، لذا فقد حققت كل منهما رغبتها على المستوى الفردي واخفقت في تحقيقها على المستوى الاجتماعي نتيجة لما حدث من تغيرات في البنية الاجتماعية

رقيقة : ... يعني شايفني مبسوطة قوي من الجمعيات واللى فيهــا ؟!...... اليوميــن دول زادت ياخليل بك .. بقت كلام فــارغ .. قــال عــايزين يدخلــوا فيهــا الموظفات. والقرود بتوع الجامعة .. والشوية المساخيط اللــى بيشــتغلوا فــي البنوك والشركات !! ....

خليل : ما دام جمعية نسائية يا رقيقة هانم ، لازم تنضم لها كل أنواع الستات .....

رقيقة : ماهو الكلام ده اللى ماشي..ما عادش ناقص بقي إلا تدخل أم أنور معانا. (١٥٢)

بعد أن فشلت " رقيقة هانم " اجتماعياً تمارس هوايتها في التســلط علــى أختهــا وأبنائها فها هى تتنازل وتزورهم في حي الحلمية بعد طول انقطاع دام خمسة عشر عاماً!! حاملة معها مشروعها التي تعيد فيه تخطيط حياة أختها وأبنائها حتى يصعدوا إلى درجــة عليا من درجات السلم الاجتماعي عروسة لحسن ابن اختها مــن عليــة القــوم وعريــس لجمالات ابنة أختها !! ولكي يتم المشروع لابد أن يتغير سلوك حسن وتصرفاته ومظهره حتى يصبح لائقاً بــ " ماهيتاب " ابنة إكرام بك .

رقيقة : موش عاجبني حسن أبداً. مش حيمشي مع ماهى تاب..ولا حيجاريهــا..أنــا مكسوفة والله مكسوفة من اللى حيحصل بعد ما يتجوزها..لازم يتربي ويتعلم..

سكينة : إزاي يا أختي ! ماهو متربي ومتعلم ! ده مهندس يارقيقة .

رقيقة : أنا عندى مايكونش حاجة خالص ويبقى بتاع اتيكيت !.. لكــن ده لابيعــرف يلبس ولا بيعرف يتكلم.. ولا بيعرف واجب .. موش فاهمة .. هــي غلطتــك ياسكينة ، وغلطة أبوه . (١٥٣)

وتفشل محاولاتها ، فلا تجد بد اً من ممارسة سلطانها على زوجها "عبد المقتــدر" المستسلم منتظرة موته حتي يؤول لها ميراثه كاملاً وهي من أجل ذلك تخــوض معركــة الانتهازية بضراوة مع عدوها الشرس "خليل بك" ليكون انتظارها في جميع مراحلة مسايراً لخط الصراع في جميع مراحلة أيضاً .

رقيقة : اسكتي .. ما انتش عارفة عامل فيه إيه ! ده ملخبطه وملخبطنا وملخبط الكــل ... كنا ناقصين بنتك كمان ؟!

سكينة : بس يا رقيقة .. مالوش لازمه الكلام ده ..

خليل : خديها من قدامي الساعة دي .

رقيقة : تاخدني من قدامك !! وأنا واقفة قدامك والا أنت اللى واقف قدامي ؟! قدامنـــا كلنا .. سادد علينا السكك .

خليل : يتتمنى له الموت ! بكره تسميه !!

رقيقة : اسمه ؟ أنا اللى حا اسمه ؟! (١٥٤)

ويمثل انتظار خليل بك نموذجاً للانتظار الفردي الإيجابى أيضاً ، فهو انتهازي ليس له مبدأ ثابت ، لا تهمه سوى مصلحته الشخصية وفي سبيلها يلون جلده كالحرباء ، يعرف من أين تؤكل الكتف، متمرس بأساليب الحيل والخديعة التي صاحبت عهد الاقطاع فيما قبل الثورة ، وهو اليوم يحاول أن يحتفظ بنفس مستواه المعيشي - الارســتقراطي - الســابق على أكتاف الآخرين من أبناء طبقته الذين دالت دولتهم وتقوضت أركان مجدهم العريض في عهد مصر الجديدة. فيحاول استنزاف ما تبقى لشقيقه الأكبر عبد المقتدر باشا من مال وعقار مستخدماً حرب أعصاب من لون خاص رافعاً شعارات لا يؤمن بها - كما أشرت سابقاً - وفي إحدى عمائر أخيه يجعل من شقته حانه للخمر والنساء والراقصات وليـــالي الأنس ، ثم يتهم زوجة أخيه بأنها تنوى أن تدس لأخيه السم في الشراب لتصيب من ورائه إرثاً كبيراً ويحاول إقناع أخيه بذلك سعياً وراء إغرائه بعمل توكيل له فى معاملاته المالية بعد أن تحالف مع " قنديل " سكرتير أخيه الخاص .

ويدخل خليل بك فى صراع مع أبنته يشبه إلى حد كبير ذلك الصراع الذي كان بين عبد الرحيم وأبنته لطفية في الناس اللى تحت ، والفارق الوحيد هو الفارق بين طبيعة كـــل من المسرحيتين [فخليل بك لا يعاني ضائقة مالية ، ولا يكافح في سبيل لقمة العيش - كما كان يفعل عبد الرحيم - وهو بالتالي لا يسعى لصعود الهرم الاجتماعي عن طريق عمـــل مجز تقوم به أبنته، إننا هنا أمام طبقة منحلة خلقياً ، والصراع بين الأب وابنته يقوم علـــى استهجان البنت لسلوك أبيها] (١٥٥) وكما كانت لطفية حائرة بين سلوك أبيها وشـــعاراته ، وكما كانت هذه الحيرة دافعاً لثورتها عليه، كان سلوك خليل بك دافعاً لثورة ابنته " تيتـــي" عليه، وعلى هذا الجو المقيت الذي يعيش فيه، فتهجر منزل أبيها إلى بيت إحدى خالاتهـــا، فتطالعها إحدى صور الخسة والنذالة متمثلة فى محاولة أبناء خالتها الاعتداء عليها وسلبها أعز ما تملك . فيستقر بها المقام فى النهاية عند " الست سكينة " في الحلميـــة فتجـــد فـــى الجيل الشاب "جمالات" رفيقة الصبا و "حسن" الرجل الذي دفعته شهامته ونخوته يومـــاً أن

ينتزع شقيقته من قصر الباشا حيث كانت خالتها "رقيقة" تعاملهـــا معاملـــة الخادمـــات . ويستقر بها المطاف عندهم بعد أن أعلنت ثورتها على أبيها بل أعلنت انسلاخها من هـــذه الأبوة. وعلى هذا تكون "تيتي" شخصية منتظرة حائرة منذ بداية النـــص وحتـــى نهايتـــه، فانتظارها انتظار فردي فى البداية يتحول إلى انتظار جمـــاعي عندمـــا تلتقـــي بحســـن وجمالات ولعل هذا الحوار بين "خليل بك " وابنته " تيتي" يبين الصراع القائم بينهما مـــن جهة ومن جهة أخرى يبين الفارق بين انتظار كل منهما .

خليل : وليه ده يطردك وده يطردك . تعالي انزلي معايا من دلوقت احنا حا نقعد شـــهرين ونعزل على طول .. ما عدتش محتاج له ، ولا محتاج لمراته .. أنا حـــا اتجـــوز نهائي .. جواز استقرار .

تيتي : تاني !!

خليل : مستقر .. علشان خاطرك أنا حا اتجوز جلفدان هانم بنت عم ماما . وحـــا اكـــون وكيل أعمالها .

تيتي : علشان خاطري أنا !

خليل : لراحتك ولراحتي . علشان نعيش مع بعض ...

تيتي : دي ست كبيرة . أكبر منك بكثير ...

خليل: معلهش : أنا حا اضحي وأعوضك اللى فات .. عندها فيلا على البحر في الزمـــالك حا أفرش لك فيها جناح بحاله . وتعيشى مرتاحة .

تيتي : على قفا جلفدان هانم !

خليل : موش أحسن ما أنتي عايشة كده ؟!

تيتي : كده ازاى !!

خليل : فى بيوت الناس .....

تيتي : وايه اللي معيشني فى بيوت الناس !؟

خليل : عقلك وتصرفك .. وجنونك .

تيتي : أنت بتضحك على نفسك ؟ والا بتضحك على ! لكن برضه هو عقلي . أنـــا اللـــى طاوعت عقلي .ايه اللى يخليني أجي علشان أقابلك ! إذا كنت ما حولتـــش تســـأل علي أنا فين ؟ والا عايشة إزاى ؟ والا عاملة ايه ؟!

خليل : (صارخاً فيها) طفشانة وهربانة . بطول عمرك .. بتطفشي وتهربي من كل حته ولا بتطاوعيني ولا بتسمعي كلامي . هو أنا موش أبوكـــي (يهزهـــا) مـــوش أبوكي !!

تيتي : (باكية) اسأل نفسك !! [١٥٦]

حتى هذه اللحظات وانتظار تيتي انتظار فردي ، يدور على نطاق واحد والصراع أيضاً صراع فردي بين الأب وابنته ، وعندما يصل الصراع بينهما إلـــى مـــداه بدخـــول "حسن" كطرف ثالث مساند لـــ "تيتي" يتحول انتظار تيتي إلى انتظار جماعي وكأن تنقلهـــا بين الطبقات كان بحثاً عن طبقة تختلف تماماً عن طبقتها الفاسدة والمنحلة خلقياً -على مـــا في هذا التنقل من إدانة واضحة من الكاتب لطبقة الناس اللى فوق – وينتهى بها المطـــاف إلى طبقة " حسن " و " جمالات " و" الست سكينة " معلنة أنهـــا أشـــرف الطبقـــات، وأن "حسن" أشرف من أبيها نفسه .. وهذا فى حد ذاته نتيجة من نتائج انتظار حســـن وطبقتـــه المتمثل فى " المزيد من المكاسب في ظل مصر الجديدة " .

تيتي : حسن أشرف منهم كلهم . وأشرف منك أنت كمان !!

خليل : بتقولي إيه يابنت ...

تيتي : أنت ليك حق يا حسن .. دول طبقة فاسدة .. وجودهم فى حياتنا هـــو اللـــى فســـد حياتنا. ما عدش لازمه لوجودهم أبداً .

خليل : بتقولي إيه يابت ...

حسن : ابعد عنها .. أوعي تقرب إيدك منها !!

خليل : حضرتك بتمنعني عن بنتي ؟!

تيتي : أنا مش بنتك يابابا ... أنا مش بنت حد .. خليك بعيد عني . [١٥٧]

وقد لعب الانتظار هنا دوراً بارزاً في البناء الفني للنص حيث ولد الانتظار خطوطاً جديدة من خطوط الصراع -تمتد بصورة أفقيه- داخل النص . فقد كان انتظار عبد الرحيم الصعود إلى قمة الهرم الاجتماعي وسعيه نحو ذلك سبباً في خلق صراع بينه وبين ابنتـــه لطفية ومن خلاله أدان الكاتب طبقة الناس اللى فوق ، وكذلك فعل جليل بك ، فقـــد كـــان انتظاره سبباً فى خلق صراع مع ابنته ومن خلاله أيضاً أدان الكاتب وبشدة طبقة "النـــاس اللى فوق" وكما صب انتظار لطفية فى مجرى انتظار "عزت"، كذلك صب انتظار "تيتـــي"

في مجري انتظار "حسن" ليتحول الانتظار إلى انتظار جماعي، انتظـــار جيــل بأكملـــه، والفارق الوحيد بينهما هو الفارق الزمني بين الجيلين، الجيل الأول -جيل عزت ولطفية- يمثل جيل الحرب العالمية الثانية ومرحلة بداية الثورة، والجيل الثاني يعد امتــداداً للجيــل الأول فهو جيل الثورة ، حقق بعضاً من أحلام " عزت ولطفية " وينتظر المزيد .

على أن صورة الانتظار الفردي في النص غير قاصرة على طبقة " النـــاس اللـــى فوق " وحدهم وإنما تتعداها إلى غيرها من الطبقات ، فيمكن ملاحظتها ورصدها عند طبقة "المتسلقين" من أمثال "قنديل أفندي" السكرتير الخاص لعبد المقتدر باشا ، وهـــذه الطبقـــة يتحتم وجودها في أي عصر وفي أي مكان ، وهي طبقة غـــير راضيـــة عـــن وضعهـــا الاجتماعي، بل تحاول دائماً التسلق إلى درجة أعلى في درجات الهرم الاجتماعي، "وقنديل أفندي" يعد امتداداً لطبقة "فاطمة البلانة" فى الناس اللى تحت، فهو يتبع الباشا كظله -عندما كان في مجده القديم - مثلما كانت تفعل " فاطمة البلانة " مع الســـت بهيجـــة ، وصولـــيَ يجري وراء مصلحته الشخصية ، وبعد زوال مجد عبد المقتدر باشا بعد الثورة ، يتخلـــى عنه ويتجه إلى " خليل بك " وتآمرا معاً ضد الباشا .

ويُرى " قنديل " حائراً بين المجد القديم للباشا والمكاسب التى نالها من ورائه وبين الأوضاع الجديدة ، وعندما يشعر بزوال أمجاده وأفول دولة الباشا يغير جلـــده كالحربـــاء منقلباً على أولياء نعمته ، محاولاً التقرب إلى جمالات ابنة أخت " رقيقة هانم " لعله يجـــد في الارتباط بها ما يرضي طموحه وتطلعه الاجتماعي . وعندما يحاول قنديل التقدم رسمياً لخطبة جمالات يحول ماضيه القذر وخوفه من " رقيقة هانم " دون تحقيق هـــذا المطلـــب فيؤثر السلامة ويتجه مرة أخرى إلى " خليل بك " بعد أن شعر أن مصلحتـــه الآن مـــع " خليل بك " المتحكم فى ثروة أخيه ، ومن ثم فانتظاره انتظار إيجابي له خصوصيته - التي تميزه عن بقية شكول الانتظار الفردي الأخرى في النص - إن صح التعبير - ذلك لأنـــه نموزج لطفيليات اجتماعية لابد منها ، لا يمكن أن تحيا إلا كأذناب للطبقـــة العليـــا، فهـــو باختصار " كلب " على حد تعبير عبد المقتدر باشا . شريف من لصوص الليل على حـــد تعبير حسن !! .

حسن : مصاهرة !! عاوز تتجوز ؟!

قنديل : عاوز أتشرف بايد الست جمالات ....

حسن : كده ؟ ! انت عندك كام سنة يا سيد قنديل ؟!.

قنديل : فوق الأربعين لكن يعني . . نشأتي الدينية .. وانشغالي في السياسية ربنا عصمني من المعاصي!

حسن : أنت عارف إن أختي جمالات عندها عشرين سنة ؟

قنديل : الراجل الحي عمره ما يعجز يا حسن بك ....

حسن : لكن أنا سمعت إنك سبق اتجوزت يا سيد قنديل ...

قنديل : مرة واحدة ؟!

حسن : طيب ما كفاية .. الناس موش مفروض تتجوز إلا مرة واحدة وكفاية ..

قنديل : سيادتكم موش مرحب ....

حسن : أنا شخصياً ما عنديش اعتراض .

قنديل : يا سلام .. أبقى فهمت غلط .. وأنا عشمي كبير قوي يا أستاذ حسن ..

حسن : بس تفتكر خالتي رقيقة توافق ؟!

قنديل : الله أكبر ! أمال أنا جاي لحضرتك ليه !! انت راجل صريح واللي في قلبك على لسانك . وأنا حابقى معاك صريح .. تسمح لي بقى ..(يقوم من جواره)

حسن : على فين يا سيد قنديل ؟! موش تستنى أما تقابل العروسة ؟!

قنديل : لا .. ما هو دي حاجة تانية .. أنا بس كنت باتكلم من باب العشم (وهو يسير كالهارب)[١٥٨] وكما انتهي انتظار " فاطمة البلانة " بمكاسب مادية في "الناس اللي تحت" حيث حصلت على عقد إيجار وعلى عبد الرحيم، ينتهي انتظار قنديل أيضاً بمكاسب مادية مستمرة مع " خليل بك " وجلفدان هانم .

أما صورة الانتظار الجماعي الإيجابي واضحة عند أبناء " الناس اللى تحت " ، وترجع هذه الصورة - كما أشرت آنفاً - إلى التغيرات الاجتماعية التي بدأت تؤتي ثمارها بعد ثورة يوليو، فقد أتى بحث عزت ولطفية عن أرض جديدة وقيم جديدة بثمار واضحة متمثلة في شخصية "حسن" و "جمالات" ومعهم "تيتي هانم" ، بل واتسعت الرقعة فشملت "أنور" وأمه ، وأنور في مسرحية "الناس اللى فوق " نتاج حتمي لزواج " فكري ومنيرة "في " الناس اللى تحت " ، ويعتبر أنور الابن الشرعي لثورة يوليو فقد حصل علي ليسانس الحقوق وعلى الرغم من أن أمه لا تزال خادمة عند الناس اللى فوق بيد أنه يتطلع إلى

المزيد من المكاسب ، فقد أحب " جمالات " وارتبط بها على الرغم من أنف "رقيقة هـانم" وهذا في حد ذاته معناه التبشير بإذابة الفوارق الطبقية من المجتمع بأكملة .

وهذا هو الذي صبغ انتظارهم جميعاً بصبغة الانتظار الجماعي الإيجـابي ، فهـو انتظار طبقة بأكملها ، أو أن شئت الدقة فهو انتظار طبقتين كانت السمة المميزة لـه هـو اتحاد الطبقتين في مرحلة من مراحله -الانتظار- ولما لا ؟ والهدف واحد والغاية واحـدة وهي التحرر التام من سيطرة الطبقة البائدة والحصول على مزيد من المكاسب فـي ظـل التغيرات الاجتماعية المتلاحقة .

وحسن هنا شخصية ثورية تعد نتاجاً حتمياً لإيجابية عزت الرسام ، فهو الآن يسكن مع أمه واخته في حي" الحلمية " وأختيار الكاتب للمكان هنا له دلالته الدراميـة ، فحـي الحلمية هو الحي الذي قاد لواء الثقافة في مصر ، ففيه كانت أول مدرسة ثانويـة للبنيـن (الخديوية) وأول دار كتب أنشئت في القاهرة ، بينما تسكن الطبقة العليا (عبد المقتـدر - رقيقة - خليل) في حي الزمالك . وحسن ابن الحلمية وخريج الهندسة دائم التـبرم مـن رقيقة هانم ومن معاملتها لهم وبتدخلها - دون وجه حق - في شئونهم الخاصة ولذا فهـو ينتظر التحرر التام لأسرته - التي هي رمز لطبقة بأكملها - من براثن رقيقة هانم ومـن على شاكلتها، وهو في رحلة انتظاره يتخذ خطوات إيجابية تساندها بالطبع التغيرات التـي طرأت على مستوى الواقع الاجتماعي، فينتزع شقيقته من عند خالته رقيقة حيث رأى في وجودها عندها نوعاً من إهدار الكرامة له ولأسرته بل ولطبقته ، وهو رافـض لمنطـق خالته على جميع الصور ، خاصة رغبتها في أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرسـتقراطية المنحلة .

رقيقة : وكمان قاعد بالبيجامة في وسط الصالة ! ليه ما تلبس الروب بتاعك ؟ ما عندكش روب دي شامبر ؟ تقول عليك إيه ماهي لما تشوفك ؟

سكينة : ماهي مين يا رقيقة ؟

رقيقة : ماهي تاب اللي خطبتها له .. تقول عليك إيه وانت قاعد من غير روب ؟

حسن : تقول عليّ ده لابس بيجامة ..

رقيقة : طيب لما تتجوزك وتلاقيك قاعد كدة بالبيجامة في وسط الصالة ، تقول إيه ؟!

حسن : تبقي تفهم إني أنا من اللي بيزهقوا بسرعة من أوضه النوم .

رقيقة : حتنزل من عينها طوالي !

حسن : وأنا إيه اللي حيوصلني لعينها .. أنا حا استني عند الرجلين !! [١٥٩]

وحسن في رحلة انتظاره الجماعي لا يفتأ يتحدث عن المكاسب التي حققتها ثورة يوليو ساخراً – بلسان الجماعة – من طبقة الناس اللي فوق ، عاكساً بذلك حلم طبقته الذي بدأ يتحقق ، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن نعمان عاشور يقف وراء شخصية حسن كما وقف وراء شخصية عزت . يدل على ذلك النبرة الحماسية والصوت المرتفع في كلام حسن عن الناس اللي فوق !!

سكينة : أنت ياحسن بتكره خالتك !!

حسن : هو ده كلام تقوله واحده ست محترمة ؟!

سكينة : لكن كتر خيرها .. خاطبة لك واحدة غنية !!

حسن : ماهي تاب .

سكينة : .... ياحبيبي انت عارف جاى لها مين .. خالتك رقيقة اسه قايلة لي حالاً .. أقل واحد اتكلم عليها بتاع ألفين فدان !

حسن : ميتين بس !

سكينة : والنبي ألف يا حسن !

حسن : مافيش دلوقت ألوفات .. كله بقا ميتين .. بعد الإصلاح الزراعي [١٦٠]

تتسع رقعة الانتظار الجماعي في النص عندما يتحد انتظار حسن بانتظار تيتي حيث أن الغاية واحدة من انتظارهما ، فكلاهما ينتظر زوال الطبقة العليا من الحياة الاجتماعية سواء على المستوى الفردي (تيتي) أو الجماعي (حسن) .

وعلى الرغم من أن الدافع الذي يحرك تيتي دافع فردي ذلك لأنها تنتمي لطبقة مخالفة لطبقة حسن بيد أنها بعد التقائها بحسن وارتباطها به عاطفياً وبعد اكتشافها مدى الانحلال والفساد الذي ينخر في عظام طبقتها تتحد دوافعها مع دوافع حسن وطبقته مما يجعل خط الصراع الرئيس في النص –صراع الأجيال– يتخذ بعداً أكثر جماعية وشمولاً .

حسن : موش عارف .. باستمرار شاعر بمرارة..وروحي هبطانة وفيه ضلمه قدام مني !!

تيتي : من إيه يا حسن .. انت ما كنتش كده ؟!

حسن : هو يظهر فيه حاجة في حياتنا بتخلينا ساعات نوخم ... زي ما نكون صاحيين من نوم طويل. ولسه بنتثاوب !! ... إحنا موش صحينا خلاص .. أمال ليه الكابوس ده لسه عايش في حياتنا ؟

تيتي : كابوس إيه يا حسن ؟!

حسن : خالتي رقيقة اللي سيطرت هي وجوزها على ماضينا ولسة عايزة تفرض نفسها على مستقبلنا..وأبوكي اللي ضيع حياته وبيهدم لك حياتك .. والشيخ قنديل اللي نازل نهش من كل ناحية .

تيتي : دول لابد من وجودهم يا حسن .

حسن : بس ليه يتدخلوا في حياتنا بالشكل ده ؟!

تيتي : وليه إحنا نسكت لهم ؟!!

حسن : مين اللي سكت لهم .. انتي عارفه يوم ما ضحكت على ماما وخدت جمالات عندها في السرايا .. أنا رحت عملت إيه ؟

تيتي : وأنا كمان ما سكتش لخالتي.. ضربت الباب في وشها ووش ولادها وخرجت عليهم على طول..قال عايزة تجوزني ابنها كريم الدين .. أهبل وعبيط .. وأبويا موافق ، لأنه غني .

حسن : برضه الست رقيقة عايزه تتحفني بواحدة من إياهم اسمها ماهي تاب ...

تيتي : لكن دي بتريل... دي بريالة يا حسن !!

حسن : يروحوا يجوزوها للعبيط بتاعك !!

تيتي : هم مالهم ومالنا ! يجوزونا ليه ؟!

حسن : موش حاجة تقلق يا تيتي ؟ ! (١٦١)

والكاتب بهذا المسخ والتشويه ، للجيل الجديد من ابناء الطبقة الأرستقراطية " الناس اللي فوق " – ماهي تاب وكريم الدين– حيث يصفهم بالهبل والعبط والتخلف العقلي يبشر بأن هذه الطبقة في طريقها للانقراض، وكذلك يبشر بتحقيق حلم حسن وتيتي في التخلص من هذا الكابوس الجاثم على صدورهم مما يسهم في إيجابية الانتظار ، والذي يصل مداه عندما تواجه تيتي أباها " خليل بك " يساندها حسن متحدثاً بلسان المجموع .

خليل : أخويا ولا ابن عمي .. دخلك انت إيه ؟ جيت منين الساعة دي ياسي حسن ؟! ..

تيتي : (تذهب إليه لتقف بينه وبين حسن) .

حسن : من فوق الأرض اللي انتو دستوها برجليكم .. من بيوت النمل اللــــي مســـتحوها بطين نعالكم (١٦٢)

وتنتهي المواجهة لصالح حسن وتيتي - كما أشرت آنفاً - ويتم تزاوج الحلمين بعد انتظارهما الإيجابي معلنين انتصار الجيل الجديد - جيل مصر الجديدة - علـــى الجيــل القديم من أبناء مصر القديمة .

ومن نماذج الانتظار الجماعي الإيجابي أيضاً في النص انتظار " أنور" وأمه وهما ينتميان للطبقة الدنيا من طبقات المجتمع، فها هو أنور حاصل علـــى ليســانس الحقــوق وينتظر التعيين في وظيفة ملائمة ، وهو لا يملك النفوذ ذلك لأن طبقته لم تحصل بعد على كل المكاسب المرجوة والمأمولة، لذا فهو يلجأ في بداية رحلة انتظاره إلى "عبــد المقتــدر باشا " حتى يساعده في الحصول على وظيفة ظاناً أنه لا يزال -عبد المقتـــدر- محتفظــاً ببعض مجده القديم ، ولعل مرد ذلك أنه ما زال يعيش وأمه في فلك تلك الطبقـــة ، إذ إن أمه لا تزال تعمل خادمة عند الباشا . وأنور في طريق انتظاره هادئ الطبع على العكــس من حسن الثائر وذلك يرجع إلى الفارق بين الطبقتين ، فحسن كابن للطبقة المتوسطة قـــد حصل على كثير من المكاسب وينتظر المزيد ، أما " أنور" كابن للطبقة الدنيا فلم يحصــل -وقتئذ - إلا على القليل من المكاسب ومن ثم فهو لا يملك قدرة حسن على الثورة ، فهو ما زال في مرحلة إقناع نفسه -بعد الثورة - بأن طبقته ليست أقل من الطبقتين الأخريين ، ولذا فطبقته في المسرحية [لا تزال تعاني من مركب نقص شديد . وقد نجح المؤلف مــن الناحية الدرامية في تصوير هذا المركب نجاحاً رائعاً في شخصية "أنور" وشخصية أمـــه، ولأول مرة فيما أظن يرى مسرحنا الحديث في شخصية أنور شخصية دراميـــة فريـدة تلعب دورها وتخطط ملامحها النفسية بالصمت والسكون أكثر مما تلعـــب ذلــك الــدور وتخطط تلك الملامح بالكلام والحركة] (١٦٣) .

ليس غريباً إذن رؤية أنور منكمشاً ساكتاً أمام الباشا ، إضافة إلى أنه لا يكاد ينبس بشيء غير طلب يد جمالات في عصبية واقتضاب . والشعور بمركب النقص هذا يبــدو واضحاً في سلوك أنور كلما ذُكرت أمامه الطبقة العليا ، أو إذا سمع كلمة غير مقصـــودة عن طبقة الخدم من حسن طيب النية فيظن أنه يعرض به وبأمه بل وبطبقته على السواء ،

وعندما ذهب هو وأمه لخطبة "جمالات" وإذا بصوت رقيقة هانم يدوي من الخارج فتفر أم أنور وابنها فراراً طالبين من حسن أن يدلهما على مخرج آخر غير السلم الرئيسي فيرشدهما إلى سلم الخدم.

حسن : سلم الخدامين يا ست أم أنور .

أنور : بتقول ايه حضرتك ! تقصد ايه يا أستاذ ؟

حسن: الست والدتك بتسأل عن سلم تاني واحنا ما عندناش سلم تاني غير بتاع الخدامين...

أنور : لا يا أفندم ! سيادتك تقصد معنى أبعد من كده ! ..

أم أنور : مش يعني قصده إن إحنا خدامين .. كتر خيرك .. جانا فضلك انت راخر يا حسن بك ..تستاهل ! علشان بتبص للي أعلى مننا..

حسن : أعلى منكم إزاي .. دا احنا في الدور الثاني بس يا ست أم أنور ..

أم أنور : يمكن فاكرين روحكم في السما انتو روخرين !

حسن : ما عدش حد في السما إلا الملايكة ..كلنا دلوقت على الأرض، على البلاطة. (١٦٤)

وتصبح لدى أنور القدرة على الفعل بعد موافقة حسن على خطبته وزواجه من "جمالات" وهذا يمثل تحدياً آخر لرقيقة هانم وطبقتها ، ومن ثم يتحد الانتظاران في وحدة الهدف - خروج الطبقة الفاسدة من حياتهم ، وانتظار المزيد من المكاسب ، وعن طريق المصاهرة بين الطبقتين تتسع رقعة الانتظار الجماعي مما يسهم في حسم الصراع لصالح أحد طرفيه - الجيل الجديد .

الأم : لازم أختي رقيقة توافق .. لازم رقيقة تقول آه (وتنطق آه بصوت عال)

حسن : هي أختك رقيقة اللي هاتتجوزها يا ماما ؟!

الأم : (لحسن) دي خالتك يا حسن !

حسن : خالتي يا ماما ما بتعرفش تقول آه (في نفس الصوت المرتفع)

الأم : واحنا اللي نعرف يابني ؟!

حسن : ما بنقولش غيرها .. كل حياتنا .. آه في آه .

تيتي : (في براءة وكأنها تجرب نفسها) آه .. أنا قلتها يا حسن .

حسن : وانتي يا جمالات ؟

جمالات : آه .

حسن : وأنور ؟

أنور : آه .

حسن : والسنت أم أنور ؟

أم أنور : بالتلاتة آه آه آه .

جمالات : قوليها انتي يا ماما .

الأم : يا بنتي أنا عندي ضغط ! ...

أنور : ومين اللي ضاغط عليكي ؟

أم أنور : الناس اللي فوق يا أنور ... الناس اللي فوق . (١٦٥)

وتنتهي مسرحية " الناس اللي فوق " بزواج حسن من تيتي وأنور من جمالات وهذا يعني انتصار الجيل الجديد من أبناء مصر الجديدة تبشيراً بإذابة الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع .

ا - ١٠

وإذا كان نعمان عاشور قد بشر ببعض المكاسب التي نالتها الطبقة الفقيرة في مسرحية الناس اللي فوق، فإنه يدين "الطبقة المتوسطة" في عدم اهتمامها بالطبقة الفقيرة وذلك من خلال شخصية عم 'علي الطواف ' في مسرحية عيلة الدوغري، والتي تعد "الأوتشرك" الثالث الذي يقدمه نعمان عاشور بعد أوتشرك " الناس اللي تحت "وأوتشرك" الناس اللي فوق " ونعمان بهذه الثلاثية يعرض بانوراما للمجتمع المصري ، والتغييرات التي طرأت عليه اجتماعياً وفكرياً الأمر الذي دفع أحد الباحثين إلى القول بأن [نعمان عاشور هو النسخة الشعبية لتوفيق الحكيم، لأنه يسلك نفس المسلك الذي يسلكه الحكيم ، ويهتم بنفس القضايا الاجتماعية، ولكنه أسهل منه فهماً ، لأن أعماله ليس لها نفس العمق الفلسفي التي للحكيم إضافة إلى أن قدمه أكثر ارتباطاً وأشد رسوخاً في الحياة الاجتماعية التي يصورها ، لذلك فتناوله للقضايا الاجتماعية يأتي طبيعياً ، بينما يكون الحكيم غامضاً أو رمزياً في الغالب] (١٦٦)

فمسرح نعمان عاشور ، تاريخي تسجيلي يرصد صراعات البيئة ويهتم بصراعات الطبقات المتعددة – الدنيا والوسطى والعليا – ، ويلاحق التغيرات المختلفة التي لحقت الثورة والانقلابات الاجتماعية ، وهو نفسه يعترف[بأنه أخذ قالباً جديداً مناسباً لهذه

التغيرات في المجتمع المصري وجميع الدراسات تجمع على ذلك بأنها مدرسة تولستوي .. جوركي .. تشيكوف التي ترصد الواقع وتدعو للتغيير وتلاحق الشخصيات المختلفة الممثلة لقطاعات المجتمع] (١٦٧) .

ومن هنا كانت عائلة الدوغري بمثابة إدانة من نعمان عاشور للمجتمع ، حيث تصور العلاقات الاجتماعية التي تربط أبناء الطبقة المتوسطة ، عارضة لشكول التفسخ الاجتماعي وأخطر الأمراض الاجتماعية التي أصابت بنيسة المجتمع آنذاك ، وهي الانتهازية ، والاستغلال ، وحب النفس ، والمظهرية ، والسلبية ، فشخوص عائلة الدوغري وعلى الرغم من أنهم يعيشون في منزل واحد، فإن كلا منهم في وادٍ يسعى فيه ، تحركهم المصلحة الشخصية وهذه سمة أصبحت تصم المجتمع كله .

ومن ثم كان الانتظار في عائلة الدوغري انتظاراً فردياً تنوعت شكوله بين الانتظار السلبي والإيجابي والميتافيزيقي ، وهو – الانتظار – في أحد شكوله يمثل الإدانة الصارخة لأبناء الطبقة الوسطى وهي التي تمثل الشريحة الأكبر من المجتمع بعد التغيرات الجديدة – حيث إنهم قصروا تجاه أبناء الطبقة الفقيرة.

تتكون عائلة الدوغري من ثلاثة أخوة "سيد" الأخ الأكبر وكان يعمل ترزياً وهو الذي قام بتربية "مصطفى" حتى أصبح مدرساً وحصل على الماجستير في التاريخ، و"حسن" الذي فشل في دراسته فأصبح لاعب كرة ، ولهم أختان " زينب " الأخت الكبرى وزوجة " أحمد أفندي " و"عائشة " الأخت الصغرى وتعمل مدرسة تربية بدنية . تبدأ المسرحية بالشجار بين هؤلاء الأخوة لأن مصطفى يريد أن يبيع المنزل الذي تركه لهم أبوهم ، كما أنه أيضاً يريد أن يطلق زوجته " كريمة " حيث أصبحت لا تناسبه ولا سيما أنه قد أثري من التدريس في البلاد العربية ، ثم إن مصطفى يضيق بسيد بعد أن أصبح عاطلاً ، وحسن الذي لا عمل له إلا الكرة ، فيتركهما ليقيم عند اخته زينب .٠

وهكذا ينقسم الإخوة على بعضهم ، فينتهز العجوز الماكر " أبو الرضا شنن " والذي كان يعمل كاتباً للحسابات في فرن الدوغري قبل أن يحرق فجمع المال بطريقة غير شريفة ، وهو يريد الآن أن يسلب العائلة ما تبقى لها حيث يريد شراء المنزل الذي يقيمون فيه بأبخس الأثمان . وهناك الابن " أحنف أبو الرضا " والشهير بسامي والذي يريد الارتباط بعائشة، وهو ثائر على التقاليد الاجتماعية البالية ، والعامل المشترك بين هؤلاء

جميعاً المصلحة الشخصية . وإلى جوارهم يوجد عم " علي الطـواف " الخـادم العجـوز الوفي ، الذي أفنى عمره في خدمة الأسرة ، والذي لا يكاد يفكر في نفسه وإن كـان لـه مطلب واحد وهو أنه "عاوز جزمه " وهذه أمنيته الوحيدة طوال المسرحية . وعندما تتحقق أمنيته لا يستطيع أن يلبس الحذاء لأنه يؤلم قدميه لينهي نعمان عاشور المسـرحية علـى لسانه [كنتوا هاتوهالي م. الأول ..أنا قعدت أتحايل عليكو طول العمر .. مـاحدش ستكـم افتكرني] لتكون كلمات الطواف هي صيغة الإتهام في عيلة الدوغري التي تدين الطبقـة المتوسطة بالأنانية والسلبية .

الانتظار الفردي الإيجابي أحد شكول الانتظار الواضحة عند معظم الشخوص وهي لا تختلف كثيراً عن مظاهر الانتظار الإيجابي في " الناس اللي تحت " و "الناس اللي فوق" غير أن السمة التي يتسم بها الانتظار الفردي الإيجابي في عيلـة الدوغـري هـي سـمة الانتهازية ولعل السبب في ذلك هوتغير الكثير من القيم في المجتمع إلى الأسوأ بعكس مـا كان متوقعاً ومرد ذلك التناقض المثير للدهشة بين التنظير والتطبيـق بالنسـبة للتجربـة الاشتراكية ، هذا التناقض سمح للانتهازية أن تحطم كثيراً من القيم .

ومن شكول هذا الانتظار انتظار " مصطفى " الابن الأوسط في عائلة الدوغري ، فهو يمثل شخصية المثقف الانتهازي الذي يتنكر لجذوره ومبادئه فـي محاولـة للتسـلق الاجتماعي، يعيش في وهم أنه مميز فيتعالى على اخوته وزوجته معتقداً أنه قد تميز على الجميع بعلمه وبماله في حين أنه لا يزيد عن كونه شيئاً مليئاً بعلم لا يفيد منه أحداً حتـى نفسه .. ولذا حكم عليه بالعقم وعدم الانجاب وهو دائم السعي نحو تحقيق آماله العريضـة وإن كانت كل خطوة من خطوات سعيه تبوء بالفشل ...

الطواف : من يومك وانت متعب يا مصطفى .. كان أول ما يركب على اكتافي .. يفضل يضربني على قفايا لغاية ما أنزله يمشي جنبي .! خزيان من الناس .

مصطفى : وما تقولش ليه قرفان من قفاك .. وهدومك الوسخة ..

الطواف : الله يسامحك .. ما انتو اللي كنتوا بتوسخوها بجزمكم ...

مصطفى : اطلع بره يا حمار انته .. كفايه بقى .. اطلع بره .... سيد .. لازم تفهم حاجة مهمة جداً عني أنا عمري ما كنت مغفل في يوم من الأيام بقى لي اسبوع

أحاول أنفرد بيك واتفاهم معاك .. وانت تمطوحني .. اديتك أكثر من فرصة .. وأظن كفايه بقى دروشة .. ؟

سيد : عاوزني أفوق لك إزاي ؟ ...

مصطفى : حا أبيع نصيبي في البيت أنا والبنات .. احنا التلاتة لنا النص .. وانت والسواد حسن لكو النص .. وحاسيب لكو كريمة ...

سيد : فوق البيعة . . ما أنت سايبها طول عمرك .

مصطفى : ها اسيبها نهائي .. وحا اديها اللي تعوزه .

سيد : انت عارف إن مالهاش في الدنيا غيرنا ... ؟

مصطفى : أنا كمان ماليش غير مستقبلي ... [(١٦٨)]

وهكذا يتطلع مصطفى إلى مستقبله ، يبيع نصيبه في المنزل – بد أن أقنع عائشة وزينب– ويطلق كريمة ، ويأخذ معه اخته عائشة ليقيما بشكل مؤقت عند اختهما الكبرى وذلك لحين الانتهاء من بناء "الفيلا" الجديدة ، ويريد أن يتزوج من أزهار زميلته السابقة والتي سبق لها الزواج –لأنها من عائلة أرستقراطية .. ولكنه يفشل في كل خطواته ملقياً اللوم على أخويه حسن وسيد لينتهي به الأمر وحيداً ومع ذلك فهو يهدد بأنه سيدخل الجميع السجن !!. ومن النماذج الأخرى لهذا الانتظار انتظار " سامي " الذي تنكر لاسمه (أحنف أبو الرضا شنن)، وهو نموذج آخرمن نماذج الشباب المثقف ولكنه يستغل ثقافته في تحقيق هدف ذاتي بحت هو الوصول بأي ثمن ، فهو لا يعي من تقاليد مجتمعه شيئاً وكلما ذكرها أحد أمامه يتهمه بالتخلف ، فهو ثائر على التقاليد والعادات الاجتماعية بما فيها من إيجابيات وسلبيات ، يتلفظ بألفاظ براقة في مواقف لا تستخدم فيها – كنوع من المظهرية – مبهوراً بغرابتها أو بقوتها ، وفوق كل ذلك يتجاوز في ادعائه فهم التقاليد واللغة الحياتية لعصره ، ليعيش في حلمه الخاص منتظراً الوصول إلى القمة .

سامي : عندي ليكي خبر مثير .. مفاجأة جديدة .. خلاص حا اتجه للمسرح بدأت في مسرحية . بس انتي لازم تقري القصة دي أولاً . محتمل ياخدوها للسينما .

عيشة : قصة إيه !! ومسرح إيه!! وسيما إيه !! المهم حتنتقل ولا حتفضل في وظيفتك ؟!

سامي : لو انتقلت حا اترقى ..ولو استنيت .. حا أفضل زي ما أنا .

عيشة : انت مش بتقول زهقان من شغلك ؟!

سامي : هو فيه حد مش زهقان من شغله ؟! لكن أنا أفضل لي أبقى معاكي هنا .. وفي مصر .. مجالي الوحيد للظهور .. والنجاح .. والوصول ..

عيشة : سي أحمد جوز أختي زينب .. الرئيس بتاعك .. بيقول طول ماهو قاعد هنا مش حيترقى أبداً..

سامي : (في غضب وعصبية). أنا ما اتخلقتش عشان أبقى رئيس قلم زيه .. آخر السنة دي آخد الليسانس وأبدأ أشق طريقي..لازم أوصل .. لازم أوصل للقمة . [١٦٩]

وطريقته الوحيدة في رحلة انتظاره إلى الوصول هو الأدب (قصة .. مسرح .. سينما .. مش مهم) ، المهم هو الوصول إلى القمة مستغلاً هذه الموهبة لتحقيق هدف ذاتي بحت ، ومن ثم فهو ينظر إلى كل من حوله ما عدا عيشة نظرة تأفف وتعالٍ .

سامي : أنا مش عاوزك بعد ما نتجوز تفضلي معلقة نفسك بيهم ... دول هوام ، هوام وطحالب عايشين على سطح المستنقع الاجتماعي عديني عديني يا شوشو .

عيشه : سامي .. بطل الكلام ده بقى . أنا مش فاهمه منك حاجة ..

سامي : تناقض حتمي من فعل البيئة وتأثيرها .. استني رايحه فين ؟

عيشه : حاشوفهم عملوا إيه ...

سامي : أنا شخصياً مش عاوزهم يعملوا حاجة..انتي عارفه إني ماليش مزاج في أي حاجة.. لا قهوة .. ولا شاي .. ولا غيره .. مش أحسن . مش أحسن إني أتحررمن عبودية الكيف ؟ .. ردي [١٧٠]

وتنتهي المسرحية ولا يزال سامي منتظراً القمة !! ، وكل ما استطاع أن يحققه هو الزواج من عائشة ..وعلى هذا فانتظاره انتظار فردي إيجابي .

ومن النماذج الانتهازية " أبو الرضا شنن " فهو نموذج للرأسمالية المستغلة ، رجل بخيل كان يعمل كاتباً في " فرن " الدوغري قبل موته ، ويظل طوال المسرحية يستخدم أساليب غير مشروعة بغية الحصول على منزل عائلة الدوغري ، وكذلك أحمد أفندي وزوجته الست زينب ، وأحمد أفندي شخصية ضعيفة باهتة يعاني الأمرين من سطوة " زينب الدوغري " ومع ذلك فهو يميل إلى التطلع الطبقي ، يحب العلاقات الاجتماعية ولا سيما مع أولي الأمر حتى يستفيد منهم، ومن ثم يرى طوال المسرحية قلقاً على مستقبله والقلق

مرتبط بالانتظار ، فهو مغرم بجمع " الكروت " تقرباً وزلفى لتحقيق مـآرب شـخصية ، منتظراً أن يصبح شيئاً ذا قيمة في مجتمعه الضيق .

زينب : بتنفعك بأيه الكروت دي بس ؟؟ فايدتها إيه ؟

أحمد : واسطة خير وتعارف! لما يكون لي شغلة ولا مشغلة عند واحـد مـا أعرفـوش ..أوصل له إزاي ؟ أقدم له كرت من واحد صاحبه .

زينب : وما تقابلوش بنفسك ليه ؟!! من غير كروت .. من غير حاجة ..

أحمد : دا أسلوبي ودي طريقتي .. وأنا حر فيها !!

زينب : قلة عقل وخيبة مخ .. ما تجيش علي بال حد غيرك .. إذا كنت واخد كرت مـن أخويا حسن .. حتى حسن بقاله كروت تتاخد منه ؟

أحمد : وانتي إيه اللي وراكي كرت حسن ؟

زينب : مش اللي بعت به البنت عند بتاع السمك ؟

أحمد : أهو راخر بيدهولنا طازه وميزانه مظبوط.. ويوم ما يكون فيه ماتش زي الجمعـة اللي فاتت .. مش باعت ربع كيلو زيادة هدية ؟!!.. (١٧١)

وتجدر الإشارة إلى أن زينب الدوغـري وزوجها أحمد أفـندي [الخاضع رغـم أنفه ، يمثلان موقفاً مشهوراً في الكوميديا العالمية .. " موقف الدجاجة التي تنقر الديـك " كما يسميه الانجليز ، وصور ككل المواقف المقلوبة رأساً على عقـب وينتـج كوميديـا خالصة] (١٧٢) يستخدم الكاتب هذه المواقف للتخفيف على المتلقي كلما تعرض لموقف مـن مواقف الانتهازية القاسية داخل النص.

أيضاً من نماذج الانتظار الإيجابي في النص انتظار "حسن الدوغري" لاعب الكرة الدؤوب، فشل في دراسته فاتجه إلى الرياضة آملاً أن يكون منقذاً للعائلة .

حسن : طلعي الجنيه من صدرك قوام .. بكره أعوض لك دا كله .. حيجي يوم وتبصـي تلاقي نفسك واقفه لوحدك فوق ضهر الدنيا وحتفضلي تتلفتـي حواليكـي علـى الفاضي .. أين حسن ؟ أين حسن ؟ أين حسن ؟ أين حسن ؟ وفي الآخـر مـش حتلاقي حد جنبك في الخلا دا كله غيري .(١٧٣)

يكافح حسن حتى يصبح لاعب كرة شهيراً ، ويكون هو منقذ عائلة الدوغري في الحاضر مثلما كان "سيد" منقذها في الماضي . فيقف بجوار عائشة في زواجها من سامي ، بل وهو

الوحيد في عائلة الدوغري الذي يشتري الحذاء للطواف ، ولكن بعد فوات الأوان! نموذج آخر من نماذج الانتظار يتضح في انتظار كل مـن " كريمـة " وعـم "علـي الطـواف" وانتظارهما انتظار سلبي . فكريمة زوجة مصطفى الدوغري مستسلمة مسـلوبة الإرادة ، لا تملك شيئاً إلا البكاء، فهي إبنة خالة أولاد الدوغري يتيمة " مقطوعة من شجرة " ليـس لها أحد في الدنيا إلا أولاد خالتها ، وكان زواجها مـن مصطفـى تحقيقـاً لرغبـة الأب "الدوغري" وهو زواج قد حكم عليه بالعقم منذ البدايـة ، نتيجـة للبـون الشاسـع بيـن الشخصيتين من حيث العلم والثقافة . يتركها مصطفى ويسافر للتدريس في البلاد العربيـة ليجمع مالاً وفيراً أسهم هذا المال في إتساع المسافة بينهما ، وأثناء سفر مصطفـى تظـل كريمة بالنسبة له مجرد محطة انتظار فقط يقضي معها إجازته -متأففاً - وهي مستسـلمة للأمر الواقع.

إلى أن ينهي مصطفى إعارته فتتحول حياتهما إلى جحيم .. لا تملك إزاءه سـوى البكاء إذ كان من المفروض - من وجهة نظرها ووجهة نظر الطواف - أن تتزوج مـن سيد لا مصطفى .

عيشة : والعياط لزمته إيه يا كريمة !!

كريمة : مش ها أعيط .. كان مفروض إني أتجوز سيد .. أبوكي من كتر معزتـه ليـه جوزني مصطفى ... الاستاذ .. الماستير (تقصد الماجستير) .

عيشة : ماهو سيد اللي ما كنش عايز يتجوز .

كريمة : علشان خاطركم .. انتي وحسن وزينب .. وعشان خاطر مصطفى قبل الكل .

عيشة : الكلام ده مبقالوش معنى دلوقت ...

كريمة : بتقلدي أخوكي ؟ ماهو دا اللي بيقوله .. بتهدديني ؟!

عيشة : يعني مش عاوزاني أرد عليكي يا كريمة .. ما أقولش مصطفى غصب عنه .

كريمة : ليه !!وحشه !! أنا سبب عدم الخلفة !! ولا اكمني ما اتعلمتش زيه ورحت معـاه الجامعه . وبقيت زميلته اللي كان بيحبها من الأول ..

عيشة : مين اللي قال لك على الحاجات دي ؟!

كريمة : هئ !! هئ !! انتي راجل ! ولا ست ؟! للدرجة دي سي الأستاذ مأثر عليكي لحد ما نسيتي نفسك ،....... إيه اللي عاجبك انتي وزينب في مصطفى أخوكي !!

ده معاه شهادات ومعاه فلوس !! ذه أحسن من رجالتكم !! اخواته الاتنين .. وأحسن من جوز زينب !!

عيشة : اسمعي يا كريمة !! انتي تراقبي لسانك معايا أحسن لك !!

كريمة: هو مش عاوز يطلقني؟! طيب يتجوز عليه ويخليني على زمته..وفوق سريره ؟!![١٧٤]

يطلق مصطفي " كريمة " فقد كان زواجه منها سهلاً ؛ لم يكلفه شيئاً ، إضافة إلى شعوره بعدم التكافؤ ، ولذا تُرى كريمة طوال الفصل الأول باكية شاكية .. أسهل حاجة عندها [الدموع..زي ما تكون بكرة خيط ساية وبتشديها بصوابعك من جوه عينيكي] [١٧٥]

ينتهي انتظار كريمة السلبي بزواجها من " سيد " – عطفاً عليها – فليس لها أهل سوى أبناء الدوغري، وعلى حين حكم نعمان عاشور على زواجها من مصطفى بالعقم فقد أعطى سيد القدرة على إخصابها ومنحها جنيناً يمثل الاستمرار له ، قاصداً بذلك أن الجانب الخير في شخصية سيد حيث يتمتع بالشهامة وإنكار الذات هو الأحق بالبقاء والاستمرار.

أما النموذج الثاني من نماذج الانتظار السلبي فهو انتظار عم "علي الطواف" والذي يمثل –في نظري– الشخصية المحورية في النص ككل، ومن ثم فهو –إن صح التعبير– شخصية مؤثرة دراميا ، وهي نتاج لتأثر نعمان عاشور بتشيكوف ، فكلاهما يستفيد من أحداث الحياة اليومية في معظم أعماله وهذه سمة من سمات الواقعية الاشتراكية [*] ومن ثم يوجد تشابه كبير حتى في جوهر الصراع عند كل من نعمان عاشور وتشيكوف فأصل الصراع عند تشيكوف يمكن [تحديده بالتناقض القائم بين الوضع الراهن والمتمنى ، أو عدم الإنسجام بين ما يملك الإنسان وما يطمع إليه] [١٧٦] وهذا ما يمكن ملاحظته أيضاً عند نعمان عاشور في "الناس اللي تحت" و "الناس اللي فوق" وكذلك في مسرحية "بلاد بره" و "سيما أونطه " و "وابور الطحين" و"عائلة الدوغري" فجميع أبطال هذه المسرحيات يشاركون أبطال تشيكوف في أحلامهم في التغيير نحو الأفضل .. وهذا التأثر في جوهر الصراع أو في الشخوص والبيئات هو –في نظري– الدافع الذي دفع نعمان عاشور إلى الالتزام بقالب ثابت من حيث الشكل يكتب فيه معظم مسرحياته ، فهذا الشكل مصدره في الحقيقة تشيكوف الذي [يبدو أشد اهتماماً بتضمينه صورة لا تتغير للواقع الموضوعي ، الذي يكون في العادة متجسداً في طبقة واحدة من الشخصيات ، ونوع

واحد من الخطة ، وتكوين متجانس ، ألا وهي المسرحية الواقعية ذات الأربعة فصول][١٧٧]. مع فارق بسيط وهو اكتفاء نعمان عاشور بثلاثة فصول بدلاً من أربعة .

وعم "على الطواف " خادم عائلة الدوغري الوفي المخلص المطيع ، يبلغ عمره سبعين عاماً قضاها حافي القدمين.. !! أمله الوحيد في الحياة الحصول على حذاء ، ومع انشغال الأسرة بمطامعها الشخصية تنسى الطواف مما يستحضر في الأذهان [شخصية مشابهة في مسرحية بستان الكرز، شخصية فيرس الخادم العجوز الذي يتركه أهل البيت ويغلقون عليه الأبواب ، بعد أن نسوا أمره تماماً في غمرة انشغال كل منهم بنفسه] .[١٧٨]

ويمكن ملاحظة انتظار الطواف من بداية المسرحية ، حيث تتضح مأساته – من خلال هذا الانتظار – وهي معاملته كشيء مهمل لا قيمه له من قبل أفراد عائلة الدوغري، لدرجة أن بعضهم يتمنى موته .. حيث لا فائدة فيه .

على الطواف : أنا معاكو كلكم طول العمر ياحسن .. انتو اللي سايبيني وناسييني .

حسن : بكره ربنا يفتكرك .

على الطواف : باقول لك انتو عاوزيني أموت على الآخر .

حسن : أحسن ما كنت مت م الأول .

على الطواف : أموت يا حسن ؟!

حسن : حتخلد يعني ؟ أنا لو مطرحك لازم أدور على الموت .. فاهم إنك عايش .

على الطواف : (يضحك ببلاهة) والنبي لطيف قوي يا حسن ...

حسن : يا راجل أنا مش باهذر..أنا بتكلم جد ..واحد عنده سبعين سنة ولسه ماشي حافي.. تبقى عايش .

على الطواف : (يتطلع إلى قدميه ضاحكاً) ربنا يخليك .

حسن : ما عندكش إلا الدعوة دي .. قول يغنيك .. قول يريحك ويسعدك .. إنما يخليني كده ... زى ماهو مخليك .. لزمتها ايه ؟

الطواف : سبعين سنه ولسه حافي يا حسن ...

حسن : الكلمة أثرت في الراجل .. ماعنتش أقولها له .[١٧٩]

ومن خلال هذا الحوار السابق ، يمكن ملاحظة ارتباط انتظار الطواف بانتظار حسن ، لأن حسن هو الوحيد بين أفراد العائلة القادر على تحقيق حلم الطواف ، فقد جمع

بين الجوانب الخيرة في سيد الدوغري والقدرة على تحقيق ما عجز الجميع عن تحقيقه ، ولذلك يطلب الطواف مطلبه (عاوز جزمة) فقط من حسن طوال المسرحية باستثناء موقف واحد يطلبه من سيد ومصطفى .

الطواف : يا حسن عاوز جزمة يا حسن . هاتولي بقى جزمه . حد فيكو يجيب لي جزمة .

حسن : ورحمة أبويا لمديك الفوتبول بتاعي القديم . إذا دخلت المعسكر ها أديهولك نتيجة القرعة النهاردة . عاوزين من النادي بتاعنا خمستاشر واحنا عشرين .

الطواف : (باصرار وتأكيد) حتدخله . حتدخله .

حسن : وانت حتاخد جزمه كنج . حتنتقم بها من الزلط اللي بقبش رجلك سبعين سنه ، دانت كنت الموتوسيكل بتاع زمان .

الطواف : ربنا يخليك .

حسن : زودها .. يخليني كده حاف ما فيهاش فايدة ....

الطواف : ربنا يغنيك ، ويريحك ، ويسعدك .

حسن : والنبي أمتعك . أمشيك على الهوا بجزمة كوتش ما تحسش بالأرض . (١٨٠)

يشكل انتظار الطواف – مع شكول الانتظار الآخرى – عاملاً مهماً في إبراز خط الصراع الرئيس في النص ، فتحديد عمر الطواف بسبعين عاماً له دلالته .. وكأن نعمان عاشور يريد أن يقول إن معاناة الطواف وطبقته معاناة قديمة ، واستمرت أيضاً هذه المعاناة حتى بعد الثورة في غمرة انشغال الطبقات المختلفة بمصالحها الشخصية دونما النظر إلى الطواف وطبقته، فالطواف بكل المقاييس إدانة لبقية طبقات المجتمع بوجه عام ، وإدانة للطبقة المتوسطة بشكل خاص. حتى سيد الذي كان يملك في الماضي المال الكثير لم يستطع تحقيق حلم الطواف ، ويزيد من عمق المأساة أن سيد نفسه يكاد يكون هو الوحيد المدرك لما قدمه الطواف في الماضي على المستوى العام والخاص – المجتمع بأكمله وعائلة الدوغري .

سيد : أمال لو ماكنتش مدرس تاريخ !! الراجل دا يا مصطفى ... هو اللي خلاني وخلاك . وخلانا كلنا بني أدمين .. الهدوم اللي لا بسينها دي .. إحنا واخدينها من على جتته .

مصطفي : حنرجع للتوهان والدروشة .

سيد : والفلوس اللي كان بيصرف منها أبوك علينا لغاية ما بقينا كده جت من عـرق الطواف. من دهسه رجليه .. شوف رجليه .. بص لرجليه .. شالنا على رجليـه كلنا .. أنا وانت واخواتك مش كده ياطواف؟

الطواف : كنت بارجع بعدما أوزع العيش على الزباين ألف عليكم والمكو من المدارس. مصطفى كنت باشيله على كتفي .. وكان يضربني . طول عمره نفسه كبيره.

سيد : لو كنت طلعت حمار كان علقك في الكرته . لكن انت طلعت ركوبه برجليـن اتنين بس .

الطواف : عاوز جزمه يا سيد .. ها تولي جزمه يا مصطفى ..

مصطفى : ما تقولش مصطفى ؟ [181]

ويمكن ملاحظة التشابه الكبير بين انتظار الطواف وانتظـار كريمـة ، فكلاهمـا ظروفه تشبه الآخر إلى حد كبير والفارق الوحيد هو انتساب كل منهما إلى طبقة مختلفـة، فبينما ينتسب الطواف إلى الطبقة المعدمة الفقيرة تنتسـب كريمـة إلـى تحـت الطبقـة المتوسطة – اسماً فقط – وكلاهما لا يمكن أن يعيش إلا بجوار أبناء الدوغـري ، وكمـا حكم على زواج كريمة من مصطفى بالعقم حكم على الطواف أيضا بالمشي حافيا عندمـا حاول أن يلبس حذاء حسن القديم لأول مرة في حياته !!

الطواف : اشتري لي واحده .. قوليله يا كريمه يشتري لي جزمة ....

حسن : عاوزها جديده .. صبرك عليه شهرين ثلاثه .. كويس اللي ماجتش على قـدك .. إيه رأيك إني ما اعرفش ألعب إلا بالجزمة دي .. ياما جـابت اجـوان .. صبرك على يا طواف ..

الطواف : شهرين !!

حسن : ما انت صابر طول العمر !! بقى لك سبعين سنة حافي !! مش قـادر علـى شهرين .

الطواف : بعد ما عشمتني يا حسن ؟!!

حسن : وأنا يا راجل لسه خيبت أملك .. خد .. اصرف في دول على مـا تـرزق .. وخلي بالك من كريمة ..

الطواف : ظلموها !! ظلموا كريمة من يوم ما أدوها لمصطفى .. ما تزعليش يا كريمة .. معلش ياكريمة سيد طيب .. أحسنهم سيد .

حسن : وأنا يا راجل أنت ؟!!

الطواف : ما حدش عارف . . يمكن لما تكبر تبقى وحش ؟! (١٨٢)

وبينما ينتهي انتظار كريمة بزواجها من سيد – عطفاً وشفقة – بل وإنجابها منه ينتهي انتظار الطواف إلى لا شئ ، فعلى الرغم من حصوله على حذاء جديد عن طريق حسن . فإنه لا يستطيع أن يلبسه أو يمشي به ، فقد جاء الحذاء بعد فوات الأوان !! فأصبح الحذاء لا يناسب قدمه ، ومع ذلك فربما يفيد أناساً آخرين من نفس طبقته مستقبلاً .

حسن : حافي !! برضه ماشي حافي !!

الطواف : مش عاوز جزم ! المركوب خنق صوابعي ! .خدوه أهه

حسن : أنا قايلك م الأول .. حتدخل القبر حافي .. وبعدين في اللي اتفصلت ؟

الطواف : مش عاوزها !! ادوها لحد تاني !!

حسن : مين تاني ؟ هو فيه حد غيرك ؟

الطواف : فيه ناس حافيين كتير ....

حسن : مش على مقاس رجلك ...

الطواف :كنتو هاتوها لي م الأول .. أنا قعدت أتحايل عليكو طول العمر .. ما حدش منكم افتكرني (١٨٣)

أما الشكل الثالث من شكول الانتظار فيمثله انتظار : سيد الدوغري " الابن الأكبر في العائلة ويمكن تسمية انتظاره " بالانتظار الميتافيزيقي " وهو يختلف عن شكول الانتظار الأخرى في النص ، وقد يكون هذا الانتظار تجسيداً لطبيعة من طبائع الإنسان المصري حين تضيق به الدنيا وتحيط به المشكلات من كل جانب في جو مفعم بالأنانية وحب الذات فيلجأ إلى ما وراء الطبيعة – إلى عالم الغيبيات ينتظر حلاً ... !!!– فسيد يختلف تماماً عن إخوته ، يكاد يكون الوحيد الذي لا يفكر في نفسه بقدر ما يفكر في الآخرين ، فقد تسلم سيد منزل العائلة وهو مرهون في الوقت الذي كان يجابه موقفاً عسيراً بعد أن كسد عمله كترزي ، ووضع بين خيارين إما أن يسدد قيمة الرهن بما تبقى له من مال أو يحتفظ لنفسه بهذا المال القليل عساه يستطيع مواجهة ما تبقى له من حياة ، ويفضل

سيد الخيار الأول ويشهر إفلاسه منسحباً من مجال العمل ويتخذ من عالم الروح طريقاً له في الحياة، فينزوي في حجرته صائماً عن الكلام والطعام. يعيش في أحلام الماضي دون التفكير في المستقبل .

حسن : أبو السيد !! صباح الخير يا أبو السيد !! انت صحيت ؟! سبت الخلوة ؟!

سيد : بقى لي يومين ..تمانية وأربعين ساعة صايم عن الأكل .. وصايم عن الكلام .

حسن : رياضة روحية .. دا اللي خلاك جعت وعملت لنفسك سندوتش .. زي تمام .. من كتر التمرينات .. روحك شفت . (١٨٤)

ولذا فإن سيد طوال المسرحية يردد كلمات غير مفهومة للآخرين ، يعدها مصطفى نوعاً من التخاريف ويقنع عائشة بذلك ، أما حسن فيتعاطف معها فقط لأنه يحب حسن، وترى كريمة في كلمات سيد أنه ولي من أولياء الله الصالحين !!... أما هدف سيد نفسه فيتلخص في عودة المحبة والصفاء بين الأخوة المنقسمين على أنفسهم .

سيد : يا سلام .. يا سلام يا أبو على لو تدخل الخلوه معايا ..

حسن : وهي الخلوة يجوز فيها اتنين ؟

سيد : اعمل لروحك خلوة في المعسكر ..

حسن : المعسكر فيه تلاتين لعيب .. ما تجوزش فيه الخلوة ...

سيد : والنبي يا حسن أنا ندهتلك إمبارح.. أنت عارف معزتك عندي .. ندهتلك في الخلوة ..ويعزم صوتي ..

حسن : (يجاريه حتى يريحه) امتى الكلام ده ؟

سيد : إمبارح الفجر ..

حسن : اتريني صحيت أكح على صوت الأدان .. ما هو دا اللي قومني بدري وخلاني كلت سندوتش الاستاذ ... معلوم ...هو مش دم واحد اللي بيجري في القلبين .

سيد : شوف الحكمة .. شوف الـ .....

مصطفى : صباح الخير .. أنا تأخرت عليكم .. قلت ألبس بالمرة علشان ابقى أخرج طوالي ..أمال فين ؟! يا عيشه ... يا عيشه ....

حسن : أنا حاروح أخليها تعملك واحد غيره .....

مصطفى : انت أكلت السندوتش التاني كمان ؟!!!

سيد : طلع من نصيبي أنا يا درش .. معلش أنا اللي أكلته بدالك .. ما هي كده .. تبقى في إيدك وتقسم لغيرك ... حكمة ربنا ..

مصطفي : استغفر الله العظيم .. ربنا ما قالش كده يأبو السيد دى حكمتك انت وهو بس .

سيد : حتى حتتخانق على الأكل..عرض زائل .. القوت قوت الروح ... الروح أبقى ... والحب اتقى .. والرضا رضا النفس .

حسن : حلاوتك .. حلاوتك يا أبو روح شفافة زي ورقة السيجارة ...

سيد : إحنا لازم نكون إخوان الصفا يا جدعان .... (١٨٥)

وقد تشوب السلبية هذا الشكل من شكول الانتظار ، فعندما يحتدم الصراع بين حسن ومصطفى يلجأ سيد إلى الميتافيزيقا ولا يتدخل بحزم لفض النزاع القائم بين الأخوين باعتباره الأخ الأكبر !!

مصطفى : سكته يا سيد لحسن مش هيحصل كويس .....

سيد : لسانك يا حسن .. احفظ لسانك يا حسن .. دا أخوك وأكبر منك ...

حسن : ما فيش حد أكبر من حد .. هيه بالسن ولا بالقلب يا أبو السيد ؟

مصطفى : أما بجاحه صحيح انت حتخرس ولا حا ابج كرشك ؟

حسن : ابعد عني قوتي في رجلي ...

مصطفى : بيرفع رجله عليه يا سيد تاني ...

سيد : (يرفع يديه إلى أعلى كمن يزيح شيئاً مخيماً على جو المكان) هش .. هش .. الشيطان .. الشيطان ..من ملاعيب الشيطان .. هش .. هش ...ابعد عننا يا عدو الله ابعد عننا يا عدو الله... انتو اخوات عيب دانتو اخوات ! ... (١٨٦)

وهكذا يظل سيد طوال الفصلين الأول والثاني ، يلجأ إلى الخلوة كلما تعقدت الأمور أو كلما ارتفع خط الصراع ، ولم يخرج سيد من خلوته إلا في بداية الفصل الثالث بعد تزوجه من كريمة وقد عرف أنها حامل ، فيحاول جاهداً أن يعود إلى عمله القديم ولكنه يفشل حيث فوجئ بتغير أذواق الناس ، فيصاب بخيبة أمل كبرى ، وعندها يذكر الجميع بماضيه وبما قام به من أجلهم فاضحاً أنانيتهم .. ثم يتركهم ويواصل انتظاره عائداً إلى خلوته !!

زينب : اشبع بكروتك يا أبو كروت .. عليك وعلى الخلوة يا سيد ... خليتكم بعافية يـــا أولاد الدوغري

سيد : لا حول الله يا رب !! لا حول الله !! لاحول الله !! لاحول الله !

حسن : أبو السيد !! جمد قلبك !

سيد : لا حول الله يا رب !! لاحول الله !! لا حول الله (يصرخ)

حسن : أبو السيد !! (ينهره) ... وبعدين .. كريمة خديه يرتاح

كريمة : .... تعالى معايا ارتاح .

سيد : لطفك يا رب ... لطفك بعبيدك يا رب ! يارب لطفك بعبيدك يارب !

حسن : معاه .. معاه يا كريمة الحالة رجعت له تاني . (١٨٧)

ومن خلال استعراض شكول الانتظار في النص، يمكن القول بأن العمل كله قائم على الانتظار – شكلاً ومضموناً – حيث إن التغيرات الاجتماعية المتلاحقه بعــد الثــورة جعلت جميع طبقات المجتمع – على اختلافها وتباينها – تنتظر ما ســوف تسـفر عنــه التجربة الاشتراكية التي ارتضتها الثورة في سبيل إذابة الفوارق بين الطبقات ، ومــن ثــم حصلت بعض الطبقات – في ظل الثورة – على الكثير من المكاسب.

ومن خلال انتظار هذه الطبقات المزيد من المكاسب تعرض الكاتب بالنقد لموقــف الطبقة المتوسطة من الطبقة الفقيرة التي عانت كثيراً في ظل نظام ما قبل الثورة وكــانت تتوقع تصحيح وضعها الاجتماعي بعد الثورة ولكنها أصيبت بخيبة أمل حيث انشغلت عنها جميع الطبقات بمصالحها الشخصية، ومن ثم كان الصراع في النص صــراع الانتهازيــة – كما أشرت سابقاً – ومن ثم لعب الانتظار – بجميع شكوله – الدور الأكبر فــي إبــراز خطوط الصراع المختلفة داخل النص ، وأسهم بدور كبير في رســم أبعــاد الشــخوص وتصوير صراعاتهم الداخلية . لتنتهي المسرحية على لسان الطواف " الله يســامحك يــا حسن .. الله يسامحكو كلكم "وهي نهاية مفتوحة ، فلا يزال الطواف ومن معه من أبنــاء طبقته ينتظرون من ينظر اليهم بعين العطف والاهتمام حتى يخلصهم الخلاص الكامل من القهر الاجتماعي الذي يعانونه .

نفس شكول الانتظار التي رصدها البحث في مسرحيات نعمان عاشور "الناس اللي تحت" و "الناس اللي فوق" و "عائلة الدوغري"، يمكن رصدها عند لطفي الخولي في أعماله الدرامية الثلاثة (قهوة الملوك – القضية – الأرانب) وجميعها ترصد التغيرات الاجتماعية في المجتمع المصري قبل وإبان وبعد الثورة، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن لطفي الخولي قد خرج من تحت عباءة نعمان عاشور – إن صح التعبير – حيث يصب لطفي الخولي جل اهتمامه على " الناس اللي تحت " وهي طبقة البرجوازية الصغيرة وفئاتها الدنيا على وجه الخصوص – أي جماهير الشعب الكادحة – ويكتفي البحث بإلقاء الضوء على مسرحية " قهوة الملوك " باعتبار أن ظاهرة الانتظار واضحة في النص بشكل لافت للنظر ، وإن كانت شكول الانتظار تتشابه إلى حد التطابق مع شكول الانتظار في مسرحية " الناس اللي تحت " لنعمان عاشور .

فالمضمون في مسرح لطفي الخولي بوجه عام اشتراكي في المقام الأول ، فهو في مسرحية "قهوة الملوك" [يتناول التغير الجذري في حي من أحياء القاهرة الشعبية وهو حي عابدين –الذي يوجد به القصر الملكي – متمثلاً في تحويل القهوة إلى قهوة العمال، وبعد أن كانوا يتجمعون فيها ليكونوا نقابه لهم ، وبعد أن انتصر العمال ومعهم المثقفون الثوريون على السجن والبوليس السياسي وقاموا أخيراً بمظاهرة ضد الملك الذى شاء أن يهدم القهوة والمباني المجاورة كلها ليتخلص من وكر العمال بحجة فتح شارع أمام القصر، هتف العمال بعدم اعترافهم بالملك فلا ملك إلا الله !] . (١٨٨)

تدور أحداث المسرحية في حي عابدين حيث يرى (المعلم شهده) صاحب المقهى وهو نفسه صاحب البيت الذي يقطنه معظم شخوص المسرحية وبعض البيوت المجاورة متزوج من اثنتين ويرغب في الزواج من الثالثة (أم خليل) حيث إنها تتمتع بميزة فريدة فهي (مقطوعة من شجرة) ليس لها أم ولا أب وهي بذلك زوجة بدون (حما) على حد تعبير المعلم شهده، و(أم خليل) أرملة تقيم في بيت المعلم شهده ، ولا تدري كيف تدفع لابنها الطفل خمس جنيهات وثلاثين قرشاً حتى لا يطرد من المدرسة ، وتتغامز عليها نسوة الحي لأنها تعيش من عرقها وماكينة الخياطة .

ويصل هذا الغمز مداه حين يشعر أهل الحارة أنها تستجيب - أم خليل - لغزل "بدوي أفندي" التاجر الذي يسكن في غرفة فوق سطح بيت المعلم، وهو تاجر غامض لا يعرف السكان ما بضاعته ؟. والمسرحية بهذه الصورة تجر إلى الأذهان مسرحية "الناس اللي تحت " حيث صاحبة المنزل" بهيجة هانم" و "الأستاذ رجائي" و "عبد الرحيم" و "فاطمة البلانة" ووجوه التشابه الكبيرة بينهم وبين شخوص " قهوة الملوك " هذا التشابه لا يقتصر على الشخوص فقط بل وفى مضمون الصراع بوجه عام ، إضافة إلى التشابه في دراميـة المكان ، فكلاهما يدور في حي شعبي. و"قهوة الملوك" أيضاً تجر إلى الأذهان " قهوة المعلم كرشة " في زقاق المدق لنجيب محفوظ ، فهي تمثل تجسيداً حياً لمختلف [الصراعات التي تتناول الشد والجذب في الحارة - كزقاق المدق أيضاً - ليست إلا الصورة المصغرة للمجتمع المصري]. (١٨٩)

فمن جلساء المقهى " ناشد أفندي " موظف بالمعاش ومنافس لبدوي أفندي في كتابة العرائض للعمال وأصحاب المعاشات، و(الريس حنفي) رئيس نقابة عمال المصنع الذي افتتح حديثاً في الحي و "الأستاذ سليم " المحامي الذي يعمل بالقانون والسياسة معاً .. إلخ . هذا التشابه الذي قد يصل إلى حد التطابق مع شخوص نعمان عاشور في " الناس اللي تحت " مرده إلى وقوف الكاتبين على أرض أيديولجية واحدة ألا وهى "الفكر الاشتراكي" شكلاً ومضموناً !! يؤكد ذلك مضمون النصين تماماً، كما يؤكده استخدام الكاتبين للرموز شديدة المباشرة "فمصر القديمة" عند نعمان هي نفسها "قهوة الملوك " عند لطفي الخولي، وكما تحولت مصر القديمة إلى "مصر جديدة " عند نعمان كذلك تحولت " قهوة الملوك " إلى " قهوة العمّال " عند لطفي الخولي .

والصراع في " قهوة الملوك " صراع فردي - بين الشخوص - وهو نتاج حتمي للصراع الاجتماعي ككل ولعل ظهور قصر عابدين فى الخلفية بينما تدور الأحداث في المقهي وفي الحارة يؤكد ذلك . والصراع يمثل صراعاً بين [الرجعية (الشر) والتقدمية (الخير) بين السيد الظالم والمسود المظلوم بين المالك والمملوك -وهو في الحقيقة موجز لتاريخ المسرح منذ أن كان المسرح].(١٩٠) وكما كانت الناس اللى تحت تتكون الأحداث فيها من خيوط متفرقة هنا وهناك ، طبيعية تماماً سرعان ما تتشابك وتتعقد طبيعياً أيضاً إلى أن يظهر عامل آخر يجمع هذه الخيوط كلها ويستغلها في صراع مشترك -كهروب

فكري ومنيرة المفاجئ للجميع مثلاً أو سقوط رجائي في براثن بهيجة هانم – كذلك كان الأمر في "قهوة الملوك" وكان هذا العامل المشترك الذي حول دفة الصراع من صراع فردي – بين فردين – إلى صراع جماعي –صراع طبقة بأكملها ضد طبقة بأكملها –هو ظهور الشاويش عفيفي الذي يجند "بدوي أفندي" الذي يتاجر في الدموع – دموع النفاق التي يسكبها على ميت ما ليس بينه وبين أهله أي صلة – حتي يصبح مرشداً عن العمال الذين يقومون بأنشطة سياسية، فلما رفض بدوي ذلك أبلغ عنه " الشاويش عفيفى " متهماً إياه بكتابة المنشورات للعمال فيسجن بدوى أفندي، ولكن يفرج عنه بكفالة مالية جمعها له أهل الحي الذين نسوا ما بينهم من خلافات وصراعات، لتتجمع فيهم روح الإقدام والعمل الثوري ويحسمون الصراع لصالحهم واقفين في وجه الملك بل وهاتفين ضده مغيّرين اسم المقهى.

ومن وجوه التشابه أيضاً بين " الناس اللي تحت " و " قهوة الملوك " أن البطولة ليست فردية ولكنها جماعية وهذه سمه من سمات المسرح الاشتراكي .

وكل وجوه التشابه بين النصين تدفع إلى القول بتشابه ظاهرة الانتظار في النصين. فقد تنوعت شكول الانتظار في " قهوة الملوك " بين (الانتظار الفردي الإيجابي) و(الانتظار الفردي السلبي) و(الانتظار الجماعي الإيجابي)، أما الأول فيمثله في النص انتظار كل من طرفي الصراع في أحد خطوطه وهما "المعلم شهدة" و "بدوي أفندي " :

الأول ينتظر طرد "بدوي أفندي" من المنزل الذي يملكه بأي شكل لأنه ينافسه في حب "أم خليل"!! فيفعل كل الوسائل المباحة وغير المباحة من أجل تنفيذ الطرد . إضافة إلى محاولاته المستمرة معرفة نوع التجارة التي يتاجر فيها بدوي أفندي والتي حيرت جميع من بالحارة ما عدا "سيد" صبي المقهى إذ إنه الوحيد الذي يعرف سر "بدوي أفندي" .

المعلم شهده : ..... افتينى في سي بدوي، أعمل فيه إيه ..بالأصول (باستفسار) أقطع له الكونتراتوا واعزله ...

ناشد أفندي : ما تقدرش .. القانون يمنعك .

المعلم شهده : القانون .. قانون إيه ده بقى ؟

ناشد أفندي : قانون ال .... على العموم المسألة مش محتاجة كل ده ما دام ناويين يهدموا كل بيوت الحتة لأجل يعملوا السكة الجديدة قدام السراية .

المعلم شهده : يهدموا !! طيب تصدق بالله : اللي يهد بيتي أنا أهد حيله وعافيتــه .. هــي سايبة..المهم خلينا في موضوعنا .. قانون إيه اللي يمنعني من طرد ساكن موش لادد عليّ .

ناشد أفندي : قانون المساكن .

المعلم شهده : قانون المساكن .. هي البيوت رخره عملوا لها قانون .... الله ! هــو لمــا واحد ساكن في بيتك يشبك مع ساكنه من السكان ، مثلاً يعني مثلاً .. ما تقدرش تطلعه ؟ قانون إيه اللي يمنعك ؟ موش كفايه قــانون الضرايــب اللي بيلهف الفلوس من غير أيها سبب .. وتبلع بلع في السرايات والخــدم والحشم والفخفخة (يشير إلى القصر الملكي). (١٩١)

والصراع هنا واضح – ظاهر وخفي – وانتظار" المعلم شهده " انتظـــار إيجـابي ينزع إلى الفردية، فهو مع كونه يشير إشارات بالغة الدلالة إلى الفساد الاجتماعي المحيط به والقهر العام من قبل السلطة بيد أنه يترك القضية الرئيسية التي تهم سكان الحــي، بـل والمجتمع كله إلى قضيته الفردية وهي طرد بدوي أفندي على ما بيـــن القضيتيـن مــن تشابه. وأمام مضايقات المعلم شهده يقف بدوي أفندي قوياً صلباً وعلـــى هــذا فانتظـــاره انتظار إيجابي وإن بدا فردياً –بحكم الصراع القائم – فأنه يتحدث عن قضايـــا المجمـــوع ولعل هذا الحوار بينه وبين المعلم شهده يبين ذلك .

بدوي أفندي : (لا يستطيع الخروج من الحارة بسبب عربة الطماطم التي تسد الباب) يا فتاح يا عليم مسدودة والحمد لله .. يعني يابني آدم الدنيــا كلهــا ضــاقت .. والحارة خلاص انزحمت عن أخرها مفيش غير الحتة دي تقف فيها وتســـد الباب على الخارج والداخل .. ياناس ميزوا ..أحيوا المأسوف علـــى عمـــره اللي دفنتوه في روسكم يا ناس العقل .. العقل هو الفرق بين البني آدم وذوات الأربع ...

بائع الطماطم : حيلك .. حيلك .. إيه هي الحكاية يا سيدنا الأفندي .. ما لنا إحنـــا ومـــال الذوات .. ما بلاش تقطيم على الصبح ..

المعلم شهده : خليك ياواد في مطرحك ولا تسأل .. ده بيتي أنا وأنا سـامح لـك .. آه .. لغاية ما سكاني كلهم يشتروا وينبسطوا (يصفق) هـات واحـد هنـاعلى الريحة كمان لناشد أفندي علىحسابي .

بدوي : حسابك .. بيتك قهوتك ..سكانك ..عبيدك ..لكن ما هياش حارتك دي حارة الخلق كلتهم .

شهده : (ضاحكاً بعصبية) أنا حر .

بدوي : أنت حر جوه نفسك..إن شالله تطربقها..تفرتكها..تسدها لكن بره نفسك.. لا .. فيه الناس والحارة بتاعة الناس .. كل الناس (لبائع الطماطم) يابني آدم حس واتحتح بعربيتك خليني أخرج لشغلي .(١٩٢)

وكلما تبدو " أم خليل " في الصورة يحتدم الصراع بين الطرفين وكلاهما ينتظـر ، ويعمل من أجل تحقيق حلمه الخاص ، وإن كان حلم بدوي أفندي تلوح فـي سـمائه روح جماعية .

أم خليل : طيب ومستني إيه ؟

بدوي : (بصوت يبدأ خفيفاً ثم يرتفع) مستني ثمن الشربات وأجرة المأذون الليلـة بعد ما آجي من الشغل تكون كل العرايض اللي انت عايزها جاهزة .

أم خليل : إلهي ما يحرمني منك أبداً يا سي بدوي أفندي .. روح ربنا يجعلك فـي كـل سكه سلامة .. اسيبك بقى بعافية .

المعلم شهده : (ناهضاً) الله يعافيك يا ست أم خليل .. ألف ألف عافية (لناشد أفنـدي) سامع المسخرة دي بقى ما اقدرش أعزله ؟

بدوي : يا راجل احترم السبحة اللي بتلعبها بصوابعك .. وبلاش العافية دي .

شهده : أما غريبة على دي أشكال . إيه ؟ بأرد العافية على واحدة مـن سـكاني .. عيب.. كفر .. دا النبي أمرنا برد التحية بأحسن وألطف وأرق منها ... إيه ؟ عايزني أخالف أمره يعني ؟ ومع واحدة من سكاني كمـان .. لا .. لا .. ده أنا أحب النبي (بعد هنيهة) وأحب أحيي وأريح سكاني قـوي... انـت مـا تعرفنيش كويس يا بدوي أفندي ، ده أنا موش سهل أبداً .. أحب أريح علـى الآخر .

بدوي : طيب لما انت كده.. تحب تريح سكانك.. شلت البرميل ليه من تحت حنفية السطح ومليته رمله ؟!

شهده : ...... أنا حر يا أخي في بيتي .. ده ملكي .. موش عاجبك اتفضل .. ورينا عرض أكتافك...عايز تفضي مية البيت في البرميل كل يوم واسيبه لك ..يا أخي اتوكل وسيبنا في حالنا .

بدوي : والميت قرش اللي بلعتهم أول امبارح ؟! (١٩٣)

شخصية بدوي تمثل نموذجاً لنوع من الناس ، ممن يعيشون حياة بسيطة جداً وفي ذات الوقت يحيط بهم الغموض في ناحية من النواحي ، وقد استطاع لطفي الخولي- في نظري – العثور عليه من بين النماذج الكثيرة الموجوده في المجتمع ، والتي قد تضيع ملامحها وسط خضم الحياة اليومية لعامة الناس، ومن ثم استطيع القول بأن شخصية بدوي أفندي بما تخوضه من صراعات في جبهات مختلفة وبما يحيط بها من غموض شخصيه.

يشكل الانتظار بعداً من أبعادها بشكل أو بآخر بداية من عمله الحكومي ودخوله السجن ، ثم سكنه فوق سطح منزل المعلم شهدة، ثم عمله ككاتب للشكاوى والعرائض على المقهى، ونهاية بعمله كتاجر في تجارة غامضة رابحة قادته إليها الصدفة المحضة، وهي تجارة الدموع !! الأمر الذي جعل كل المحيطين به يريدون معرفة نوع تجارته بأي وسيلة.

سيد : (ضاحكاً) اسكت ده حيموت علشان يعرف انت بتاجر في ايه..وده كل يوم عمال يحاورني ويداورني،هو والمعلم (يقلد ناشد أفندي) دكانته فين ؟ عنده سجل تجاري ؟ بيتاجر في أي مصيبة .

بدوي : مصيبة تقطع لسانه اللي بقى أطول من عمره .. هو ماله ومالي بس .. أبويا .. أمي ؟ عمتي .. جوز خالتي ؟ ستي راضعه على المرحوم جده (بعد هنيهة) بيتاجر في ايه.. في الكفن اللي يدوب في عرق جثته .. في السم الهاري اللى ينقله من ريس قلم الدنيا لريس قلم الآخرة . (١٩٤)

ونظراً لسمات المسرح الاشتراكي الواضحة في النص من حيث كونه يعالج عدة قضايا اجتماعية لشريحة من المجتمع ، أو لطبقة بأكملها – كما أشرت سابقاً – فالحوار في النص ينتقل من مجموعة إلى أخرى ناقلاً أفكاراً مركبة ، حيث لا يفتأ المتلقي يعيش في

فكرة معينة حتى تتزاحم في ذهنه أفكار عن أشياء أخرى ، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى القول بأن هذه ميزة [من مميزات الحوار التي تضمن للمسرحية حياتها وحيويتها واتساع رقعتها وعمقها] .[١٩٥] ولعل هذا الحوار بين " المعلم شهده " و " ناشد أفندي " في جهة وبين " بدوي أفندي " و" سيد " في جهة أخرى يؤكد ذلك ، إضافة إلى أنه يلقي الضوء على ملامح انتظار " المعلم شهده " وانتظار " بدوي أفندي " .

المعلم شهده : (مقاطعاً) .... ما تخليك معايا أنا لابد أعزله .. أرميه بره البيت .. ده بيتي.. القانون ده ما يمشيش على..لا .. ده أنا أدفع ديته على قد ما تكون .. عشرة .. عشرين .. الفلوس تفوت في الحديد وتخليه عجين يا ناشد أفندي ...

ناشد أفندي : بشويش ..... بشويش يا معلم .. أحسن واخد باله ......

بدوي أفندي : (مستكملاً حديثه السابق) شفت بقى القسمة والنصيب يا سيد ..

سيد : انت والله بركة يابدوي أفندي .. أصلك تارك كل حاجة للـه .. ومتوكل عليه ..

بدوي : (في حماس) وخالق الكون زي ما بتقول تمام يا سيد أهو.. أهو مثلاً لما خرجت من السجن وحدي .. فرع ومقطوع من شجرة .. لا أخ ولا أم ولا صديق ولا قرش .. ولا حته أتلم فيها .. ربنا ما يوريك ساعة زي دي يا سيد .. ومشيت على باب الله .. حاجة كده طلعت في راسي وقالت لي سيب الشارع العمومي يا بدوي وامشي في الحواري في الضلمة .. زي ما تقول كنت لسه واخد عليها .. وخايف من النور والناس .. آه .. وحياتك يا سيد ..وأمشي لك حزنان وكاتم في قلبي وحالتي كلها بالبلا ..وما أشعر بنفسي إلا وأنا جوه..

سيد : جوه .. جوه إيه ؟

بدوي : جوه صوان ميت .. والناس حوالي بتواسيني فيه .. اللي يدس في جيبي قرش .. واللي خته بخمسة.. واللي يقدم لي سيجارة .. واللي .. واللي وأنا قال إيه نازل نهنهة زي العيل الصغير اللي تاه من أمه في الزحمة .

سيد : حاجة غريبة صحيح .. المقدر يا بدوي أفندي..

بدوي : وخالق الكون زي ما باحكي لك كده .. باقول لك حاجة إلهية كده ما أعرف لها لغاية النهاردة علة من سبب . (١٩٦)

على أن هذا التداخل في الحوار أسهم في تطويل الأحداث وتكرار المواقف بل وجمودها وعدم تطورها ومرد ذلك –في نظري– إلى اعتماد الكاتب على صياغة مسبقة للشخوص ، حيث إن المسرحية مأخوذة عن إحدى قصصه القصيرة وهي بعنوان " بدوي أفندي وشريكه" (*) والتي نشرت في عام ١٩٥٦ م ضمن مجموعته القصصية "رجال وحديد" وحين حولها إلى مسرحية عام ١٩٥٩ م أخذت اسم " قهوة الملوك " ولذا فقد اعتمد الكاتب على الموقف في القصة القصيرة وهي جنس أدبي له استقلاليته واختلافه من حيث البناء الفني عن المسرحية .

يظل الصراع بين " المعلم شهده " وبين " بدوي أفندي " حتى نهاية المسرحية وكلاهما ينتظر وكلاهما يسير في خط معاكس للآخر، ولكن في لحظة من لحظات التنوير داخل الدراما يتحد الانتظاران ويسيران معاً في اتجاه واحد ممثلين انتظاراً جماعياً إيجابياً لطبقة بأكملها ضد طبقة الملك وحاشيته وأعوانهم من كبار الموظفين ذوي الدخول والمناصب الكبيرة، حيث ينسى "المعلم شهده" ما بينه وبين "بدوي أفندي" من خصومة وصراع ، لتنتهي المسرحية بمواجهة جماعية لمحاولة هدم الحارة كلها من أجل فتح الطريق الخاص للسرايا !! ولم يتم ذلك إلا بعد معاناة كل أهل الحارة ومن بينهم " بدوي أفندي" و"المعلم شهده " الأول دخل السجن مرة أخرى بعد اتهامه بتحريض العمّال وكتابة المنشورات لهم، فغيرت محنة السجن من شخصيته وتحولت قضيته من قضية فردية إلى قضية جماعية، أما الثاني فشعر بالحس الجماعي لمجموعة العمال وغير اسم المقهى باسمهم باعتبار أن العمّال هم الذين يرتادون المقهى وليس الملوك!! إضافة إلى محاولات الحكومة المستمرة استعداء الشعب في صور كثيرة أبسطها هدم المقهى وبيوت الحارة من أجل فتح الطريق الخاص بمولانا الملك!! يتحد المجموع بعد أن طفح الكيل فينسى الجميع قضاياهم الفردية ملتفتين إلى قضيتهم الأكبر(مواجهة الظالميين!!) وهذا الحوار يجسد هذا الالتحام رغم مافيه من تقرير ومباشرة فرضتها حماسة الكاتب وأيديولوجيته الاشتراكية الواضحة .

المعلم شهده : لازم أعزله بتاع النسوان ده . حايخسر سمعة بيتي . لازم أعزله ، يعني لازم أعزله .ارقعه بقلمك الحياني جواب مسوْجر بالطرد بعد ما تكتب لي طلب تغيير اسم القهوة .. والا أقولك اكتب الجواب المسوجر الأول .

ناشد أفندي : صبرك صبرك شويه لما أخلص الالتماس .

المعلم شهده : تصدق بالله .. أنا نفسي كانت بتقول لي قوم يا واد اطلع وارميه من الشباك .. لكن له عمر.. قصر الشر ونزل .. ياالله ياناشد أفندي فش غلي في الجواب المسوجر .

بدوي أفندي : (يعلو صوته خلال الحديث) ما هو الأستاذ سليم قال لي على الاجتماع (تسمع جلبة شديدة في الخارج) .

المعلم شهده : (واقفاً) إيه الزيطة دي يا سيد ؟

سيد : أنا شايف لمة بوليس ..... (ناشد أفندي يتوقف عن الكتابة)

ناشد : بوليس !

شهده : بوليس !

الريس حنفي: بوليس !

بدوي : بوليس !

عم موسي : انت مالك ومال البوليس يا بدوي أفندي .. كفاية بقي وتعالى نلتفت لشغلنا (الجلبة تزداد اقتراباً) .

سيد : الحق يا معلم .. مهندس البلدية ومعاه البوليس بيعانوا البيوت اللي حاتتهد علشان طريق السراية الجديد.

شهده : البيوت اللى حا تتهد .. بيوت مين يا وله ؟!

أصوات : (متناثرة) تتهد ؟!

أصوات أخرى : البيوت كلها ؟!

ناشد أفندي : (بصوت خافت) البيوت كلها ! وحياة الرب ده حرام ده ظلم .. اعمل التماس يا معلم .

المهندس : التماس علشان إيه ؟ ده خلاص أمر نهائي .

أم خليل : وده أمر مين بقى يا ادلعدي ؟!

المهندس : أمر مولانا ...

العسكري : مولانا الملك .

أصوات : الملك .

الريس حنفي : يا عم ! لا ملك إلا الله .

شهده : (صارخاً بحنق) طيب عليّ الطلاق بالثلاثه من نسواني الثلاثة ما أنا مطلع حد من بيتي الملك! لاملك إلا الله . (يردد الناس العبارة الأخيرة متحركين تجاه المهندس والجنود)[١٩٧]

ومن نماذج الانتظار الفردي أيضاً" انتظار الشاويش عفيفي " الذى يبحث عن رأس أى فرد من أفراد العمال ليقدمها للحكومة حتي يحصل على الثمن " خمسة جنيهات " عن الرأس الواحدة !! ولذا فهو دائم البحث منتظراً ، يعمل بكل ما أوتي من طاقة من أجل تقديم أكبر عدد من الرؤوس إلى البوليس ليحصل على المزيد من الأموال !! كما أنه يحاول تجنيد " بدوي أفندي " الذي تربطه به علاقه قديمة منذ أن كان في السجن.

عفيفي : وحياة العيش والملح زي ما بقول لك كده .. بالراس ! كبيرة .. صغيرة .. بخمسة جنيه .. قدر بعقلك بقى خمسة جنيه يعني إيه ؟

بدوي : خمسة جنيه !

عفيفي : وفيه بقا مواسم الروس تتطلب قوى ..ألف راس.. ألفين .. ثلاثه .. وانت وشطارتك .. تطلع لك بأربعين خمسين جنيه .. تكسي العيال وتدفع مصاريفهم في المدرسة وتملا البيت عيش ولحمة ورز ... وتعيش ملك زمانك ومزاجك .

بدوي : وإذا ما لقيتش ؟

عفيفى : ما لقيتش .... بتقول ما لقيتش ! ده انت على نياتك خالص يابدوى أفندي .. ده مفيش أكترمن الروس دى فى البلد .. هو فيه حد يا راجل في الزمان ده موش قرفان (يلتفت حوله) من بسلامته ولا بسلامتهم ؟ خلاص أهو ده المطلوب .

بدوي : المطلوب ؟!

عفيفي : أيوه المطلوب .. انت مثلاً .. مثلاً يعني .. رأيك إيه في بسلامته ؟

بدوي : زفت ..

عفيفي : وبسلامتهم ؟

بدوي : قطران مسيح .

عفيفي : خلاص .. تنفع راس تتقدم ويندفع عليها خمسة أهيف ...[١٩٨]

ومنطق عفيفي القائم على المصلحة الشخصية والتي تضر بالمجموع مصدره بلا شك الحاجة والحرمان ، والفقر والقهر والذل ، فهو على الرغم من رأيه الواضح في الملك وطبقة البشوات لكنه يتعامل معهم مرغماً وهذا بدوره يجر المتلقي إلى القضية الرئيسة في النص وهي الصراع الطبقي والعداله الاجتماعية .

بدوي : يا خالق الكون ! لكن ده ظلم .

عفيفي : ظلم ! وهو لما ما لاقيش أوكل عيالي موش ظلم .. لما أبويا عمي علشان موش لاقي ولا تمن القطرة .. ما كانش ظلم .. لما .. لما أنت خدت من عهده الحكومه كام جنيه سلف تسد بيهم جعورة صاحبة البيت فسكوك سنتين سجن ورفدوك من وظيفتك .. موش ظلم .. الناس زي ما هي بتظلمني أنا كمان أظلمها .. وأمسك في زمارة رقابيها لغاية ما أخلعها خلع..واحدة ورا التانية تقول لى ظلم ؟ الظلم ضد الظلم .. [١٩٩]

ولا يكف الكاتب – مستخدماً نفس الصوت المرتفع – عن تعرية الفساد السائد في المجتمع مشيراً إلى المصالح الشخصية التي تربط بين الطبقة المالكة والسلطة التنفيذية متمثلة في " البوليس ".

عفيفي :إمبارح اتصلوا بحضرة الظابط اللى باشتغل معاه.حاكم هو راخر ابن أكابر..والأكابر مع الأكابر ؟

بدوي : إخوان !

عفيفي : بدوي أفندي – ده مخه كبير قوي .. يفهمها وهى طايرة ، ده كان في السجن مصور..ياخد كل مطلوبه بالحداقة .. نهايته .. بقى هم اتصلوا بمين ؟ بحضرة الظابط وقالوا له عمال المصنع عاملين شوية نقابة ودوشة .. وأبصر إيه .. طالبين يزودوا الأجرة..ويقصروا وقت الشغل .. واشتركوا كمان في مظاهرة إمبارح مع الطلبة وعايزين همتك وشهامتك يا أبو خليل حاكم هو اسمه إبراهيم .. اليوزباشي إبراهيم .. مين الراجل بتاع أبو خليل اللى يوثق فيه ويبيض وشه؟ عفعف .. محسوبك يعني .. وعفعف بقى يدوب في زوارق العمال .. تصورإنهم

بكل بجاحة عايزين يشتغلوا تسع ساعات في اليوم .. تسع ساعات بس تقولش أولاد السلطان..(٢٠٠)

وواضح ما في الحوار السابق من تأثر الكاتب بالفكر الاشتراكي . ويظل عفيفي هكذا حتي نهاية المسرحية ، وعندما يفشل في تجنيد بدوي أفندي يصبح بدوي أفندي هو كبش الفداء رأساً من الرؤوس التي يبحث عنها عفيفي .ومن نماذج الانتظار الجماعي الإيجابي في النص " انتظار العمّال " ممثلين في " الريس حنفي " رئيس نقابة عمّال المصنع الموجود في الحي والذين لا يكفون عن المطالبة بحقوقهم متخذين كل السبل من أجل تحقيق مطالبهم ولذا فهم يقومون بالمظاهرات ، ويكتبون المنشورات والمحاضر يساندهم في ذلك مجموعة المثقفين الثوريين والذي يمثلهم في النص " الأستاذ سليم " محامي النقابة ، وعلى هذا فانتظارهم يمثل انتظار طبقة بأكملها ، بيد أن هناك عوامل كثيرة تعرقل مسيرتهم أهمها الجهل والأمية التي يعانون منها ، إضافة إلى مواجهتهم المستمرة مع السلطة الأمر الذى يدفع بهم إلى السجون والمعتقلات .

الريس حنفي : (مستكملاً حديثاً) والعمل يا أستاذ ؟

الأستاذ سليم : ما هو أنا ما أقدرش اكتب لكم كل شيء .. محاضر .. منشورات في كل وقت..خطر يا حنفي خطر..أنا مفروض محامي النقابة وبس..وانت عارف اليومين دول الواحد لازم يحتاط.. أحسن خسايرنا كترت خصوصاً بعد مظاهرة إمبارح ..

الريس حنفي :عندك حق .. لكن نعمل ايه في حالتنا .. ده اللى ظروفه كويسة من العمال يادوب يعرف يفك الخط ..

الأستاذ سليم : ياأخي اتعلموا .. وعبروا عن نفسكم بنفسكم بالكتابة ، زي ما بتعبروا باللسان ..(٢٠١)

ومع ذلك لا ييأس العمّال محاولين تخطى كل العقبات في سبيل تحقيق حلمهم فيلحون على "بدوي أفندي" من أجل أن يعمل معهم كسكرتير للنقابة !! وعلى الرغم من رفضه المستمر في البداية لكنه في النهاية يوافقهم ، وإن كان العمال لم يحققوا مكاسبهم كاملة حتي نهاية المسرحية لكنهم كسبوا بعض المكاسب.أهمها تأييد المجموع لقضيتهم

ويكفيهم في هذه المرحلة -على الأقل- تغيير اسم المقهى من "قهوة الملوك" إلى "قهوة العمّال " إيذاناً بأن العصر القادم هو عصر العمّال .

ومن نماذج الانتظار السلبي الواضحة في النص، انتظار "ناشد أفندي" وانتظار "عم موسي" وهما أيضا شخصيتان اختارهما الكاتب بعناية من بين أبناء الطبقة المتوسطة والفقيرة وإن كان انتظار "عم موسي" تشوبه بعض الميتافيزيقية .

أما " ناشد أفندي " الموظف بالمعاش فيُرى طيلة المسرحية وهو جالس على المقهى يكتب الالتماسات لأصحاب المعاشات – وهو منهم – من أجل الحصول على حقوقهم ولكن التماساته لا تنفع ، ولعل سلبية انتظاره نابعة من كونه لا يتخذ أي فعل إيجابي تجاه تحقيق مطالب أرباب المعاشات مكتفياً بكتابة الالتماسات فقط – مع علمه التام بعدم جدواها – عائدا بذاكرته إلى الوراء حيث كان رئيساً لقلم الموظفين في المصلحة التي كان يعمل بها ليعيش في أحلام الماضي . دونما أي تفكير في المستقبل ، وهذا الحوار يبين الفارق الجوهري بين انتظار " ناشد أفندي " وانتظار " المعلم شهده " حيث يعيش الأول في الماضي بينما يخطو الثاني نحو مستقبله الخاص وعالمه الخاص محاولاً بل ومصراً على تحقيق أمنياته وهذا هو الفارق بين سلبية الانتظار وإيجابية الانتظار .

ناشد أفندي : تصدق بالرب يامعلم .. أنا لا يمكن أفكر في الجواز بعد المرحومة مراتي .
ولو حتى أدوني مية جنيه..ورقة واحدة كده ود سوها في جيبي الجواني ده ..
وقالوا خد واتجوز يا ناشد أفندي .

المعلم شهده : يدوك ! مين دول اللي يدوك ، مية جنيه ، ورقة واحدة .. لا .. لا يا ناشد أفندى .. لكم دينكم ولي ديني . أنا ياعم أجوز وأجوز وأدفع أنا الميت جنيه .. آه لو بدوى ال.....استغفرالله العظيم بقي .... (٢٠٢)

لا يستطيع ناشد أفندي تكملة قصة الموظف الذي رفده عندما كان رئيساً للقلم في المصلحة ، فهو طوال المسرحية لا يستطيع تكملة القصة وكلما ذكرها قاطعه المعلم شهده.

ناشد أفندي : .... طيب ده أنا لما كنت ريس قلم ، كان عندى موظف ....

المعلم شهده: (صائحا) يا واد ما تيجى تصلح الشيشة . لكن تعرف تقول لي يا ناشد أفندي، أهو انت ياعم ريس قلم قد الدنيا ..

ناشد أفندي : (بحسرة) كنت .. كنت يا معلم .. أيام وفاتت زي الاكسبريس .. ما بقى إلا محطات قليلة ونبلط في الخط .. [٢٠٣]

وكذلك مواقفه المتعددة مع المعلم شهده والتي دائماً ما كان يدعو فيها إلى السلبية والاستسلام على خلاف المعلم شهده تماماً!!،.ويهرب " ناشد أفندي " بمجرد علمه بالمظاهرات، وبأن المقهى أصبح مرصوداً من قبل " البوليس ".

ناشد أفندي :.... انتم ما تعرفوش الحكومة زيي أنا .. دى قوية قوى وراسها ناشفه قوى .. اسألني أنا ..خمسة وأربعين سنة خدمة ..السنة سنة..تصدق بالرب..أنا لما كنت رئيس قلم الأرشيف كان...[٢٠٤]

ويواصل ناشد أفندي كتابه الالتماسات دون جدوى مؤثراً السلامة وعدم المواجهه [وهذا هو الالتماس الحادى عشر .. نرفعه إليكم بكل إجلال واحترام وخشوع يا معالي الوزير .. ونحن نلتمس من معاليكم أن تنظروا بعين العطف والرحمة ...]،.[٢٠٥] ولعل مصدر خوف ناشد أفندي هو القهر الوظيفى – إن صح التعبير – حيث يُرى طيلة المسرحية بهذه الصورة الممسوخة ، يرتعد كلما ذكر اسم الحكومة أمامه .

وفي رأيي أن الكاتب قد رسم شخصية " ناشد أفندي " بهذه الصورة لتمثل النقيض لشخصية "المعلم شهده " و " بدوي أفندي " و" الريس حنفي " وعلى الرغم من أنه لا يمثل طرفاً مباشراً من أطراف الصراع الرئيسة في النص لكنه يسهم عن طريق التضاد – في إبراز خطوط الصراع الرئيسة في النص ، ويسهم بشكل أو بأخر في التطورات التي تطرأ على الشخصيات الرئيسة في الدراما .

وفي هذا الحوار بين " ناشد أفندي " و " المعلم شهده " فى نهاية المسرحية ما يوضح ذلك . على ما في الحوار من فارق واضح بين انتظار كل منهما .

ناشد أفندي : .... وليه تغيير الأسم يا معلم ؟ .. تصدق بالرب .. انت ماشي في سكه ما انتاش قدها .. حا تغضب فيها الحكومة..هو انت قد الحكومة؟ يا راجل أوعى لمصلحتك ..وسيبك من الجدعان دول.

المعلم شهده : سبحان الله .. وأنا ما لي ومال الحكومة يا ناشد أفندي .. أنا عملت لها حاجة! مسيتها بشئ لا سمح الله .. قهوتي وغيرت اسمها حد شريكى . هو مين بيقعد عليها وينفعنى .. الملوك .. ولا الجدعان دول ؟ أهي دى

مصلحتي .. عمرك شفت بسلامته صاحب الجلالة (يشير إلى القصر) نزل من سرايته وجه قعد هنا وطلب شيشة حمى والا شيشـــة عجمـــى ..والا حتي واحد ينسون .

ناشد أفندى : يا راجل افهمني .. غير الاسم زي ما انت عايز .. لكن استني شـــويه لمـــا الحكاية نارها تبرد .. اصبر .. اصبر يا معلم .. تصدق بالرب .. أهـــو إحنا بنكتب في الالتماس الحداشر ولسه ما حصلش حاجة .. لكن صابرين .. الصبر يا معلم أحسن دوا .

المعلم شهده : الصبر ! والصبر أشحته منين .. دول قطعوا لي حبـــال الصـــبر .. دول مرمطوني يا ناشد أفندي تصدق بالله .. صول مسلوع زي العصايـــة .. يـــ .. يـــ .. يضربني على قفايا .ويشتمني قـــدام اللـــي يســـوى واللـــي مايسواش .. ويقول لي أنا المعلم شهده .. آه يا شعب جربوع .. أنا سكت .. لكن عدوك الجدعان هبوا فيه هبة كانوا حايكلوه .. دول ناس قـــوادم بصحيح ..

ناشد أفندي : انت وخلاصك .. أهو أنا نصحتك والسلام انت مش قد الحكومة .. تصـــدق بالرب أنا لما كنت في الحكومة ريس قلم الأرشيف ....

المعلم شهده : (غاضباً) حكومة ! حكومة ! إيه الحكاية ؟ هي كانت حماتي ؟ هو أنا كنت اتجوزت بنتها. (٢٠٦)

أما "عم موسى" فهو شخصية منتظرة أيضاً وتشبه في انتظارها انتظـــار " ناشـــد أفندي" إلى حد كبير، فهو شريك " بدوي أفندي " الذي ظهر فجأة في أحد المـــآتم، تـــاجر دموع!! اتفق مع بدوي أفندي على العمل سوياً، ولكن بعد سجن بدوي أفندي مع العمـــال، قرر الأخير الانفصال بينما ظل عم موسى مصراً على هذا العمل حيث لا يجيد أي عمـــل سواه متخذاً من القضاء والقدر وسيلة لذلك ، وأيضاً استخدمه الكاتب ليبرز التطور الـــذي طرأ على شخصية بدوي أفندي داخل الدراما وأيضاً لابراز القضية الرئيسة في النـــص .. الصراع بين الطبقات والعدالة الاجتماعية .

عم موسى : .... إحنا لقينا شغل تاني وما اشتغلناش ؟

الاستاذ سليم : امسك ! أهي دي المسألة .

عم موسى : مسألة .. مسألة ايه يا استاذ .. أنا موش فاهم حاجة أبداً من كلامكم .. انتم زي اللي بيتكلمون باللاوندي .. تقول لي مسألة .. مسألة ايه ؟

الاستاذ سليم : مسألة الشغل .. لازم كل واحد منا .. أنا وانت وبدوي أفندي وسيد أفندي وأم خليل ..كل البني آدمين اللي زينا يبقى لهم الحق في الشغل .. الحق في راحة ..الحق في .....

بدوي افندي : (مقاطعاً في حماس) في جوازه .. الحق في جوازه .. الحق في بيت ..الحق في قعده على القهوه .. الحق في شيشة ......

عم موسى : ومن الذي يعطيك هاذه حق ؟

الاستاذ سليم : الحق ما لوش رجلين علشان يجيلك لغاية الباب ، ويخبط. تقول له مين .. يقول لك أنا الحق .. تقوم تفتح له وتاخده بالحضن .. لا.. الحق لازم تاخده أخد ...

عم موسى : آخده ؟ آخده ازاي ؟ اخطفه يعني ؟ بقى هاذه كلام يا ناس .. الدنيا قسم ونصيب يا أستاذ والمكتوب للبني آدم هو اللي يجرى له .. فلان ملك (يشير إلى القصر) فلان غفير.. فلان وزير .. فلان شحات .. المعلم شهده صاحب القهوه .. سيد صبي القهوه .. جناب حضرتك أبو كاتو .. أنا وبدوي أفندي على باب الكريم ..إرادة الله .. ملكه واحنا عبيده يتصرف على هواه .

الاستاذ سليم : ودخله ايه في الموضوع ده ؟

بدوي أفندي : أيوه صحيح .. ربنا دخله ايه في الموضوع ده ؟

عم موسى : استغفر الله في قلبك .. وبعدين معاك يا بدوي أفندي .. ربنا اللي كتب عليك الفقر والستر.. وكتب على غيرك الغنى يا أخي ..

بدوي أفندي : يا خالق الكون .. يا ناس ما تصدقوش حاجة من دي ... ده كله تزوير في تزوير .. كله وحياتكم علشان ما نفتحشي بقنا .. علشان نفضل كده متربطين من غير رباط . (٢٠٧)

وكما بقى "ناشد أفندي" حتى نهاية المسرحية في عزلته كذلك كان "عم موسى" الذي لم يقتنع بأساليب "بدوي أفندي" و " الاستاذ سليم" الثورية متجهاً في طريقه هائماً على وجهه على " باب كريم " باحثاً عن مأتم يذرف فيه الدمع مدراراً في نظير أي مقابل !!

ناشد أفندي : .... وأنا إيه اللي يحشرني في اللخبطة دي هيه .. من الملـــوك للعمـــال ..بقى ده كلام .. من الملوك للصنايعية ؟! (يخرج)

سيد : الله ! هو ناشد أفندي راح فين ؟ قهوتك يا عم موسى ....

عم موسى : (وهو يقوم من مقعده كأنه يستيقظ من حلم مفزع) أنا خلاص معدتش عـــايز حاجة من ريحتكم ... خلاص .. خلاص .. آه الكالو ..

سيد : حاسب على نفسك يا عم موسى..أوعى الباشا يمشيك كتير أحسن الكالو يتعبك ..وعندك واحد شاى لصاحب الجلالة (يقصد أحد العمال) ستار (٢٠٨) .

وتنتهي مسرحية لطفي الخولى " قهوه الملوك " بهذه النهاية التي تبشر بعهد جديـــد وحياة جديدة في ظل ثورة العمّال على طبقة البشوات التي آلت للسقوط وكما كان نعمـــان عاشور يفرض على مسرحياته نهايات متمذهبة بالواقعية الاشتراكية فعل لطفـــي الخولـــي نفس الشيء في عمل مسرحي شكل الانتظار بعداً من أبعاده حيث أسهم -بجميع شكوله- في إبراز خط الصراع الرئيس في النص وألقى الضوء على القضية التي طرحها الكاتب.

١ - ١٢

تتعدد شكول الانتظار في أعمال سعد الدين وهبة - وهو مـــن كتـــاب الواقعيـــة الاشتراكية - ويمكن رصد ملامح الانتظار في معظم أعماله علـــى سـبيل المثـــال فـــي "المحروسة" وفي "السبنسة " و "كوبري الناموس" و"سكة السلامة " وكلهمـــا مســرحيات كتبت بعد ثورة ١٩٥٢م ، وقد تناولت معظمها الواقع الاجتماعي والفساد السياســـي فـــي مصر قبل ثورة يوليو ، وأول ما يلفت الانتباه في هذه الأعمال هو اهتمام الكـــاتب الملـــح بتصوير حياة الجماهير الكادحة ، وما كانت تتعرض له مـــن صنـــوف القســـوة والظلـــم والاستغلال قبل الثورة . "فالمحروسة" تتعرض لأحوال مصر قبـــل ١٩٥٢ ، و"السبنســـة" تدور أحداثها في شتاء١٩٥١، "وكوبري الناموس" تقع أحداثها في صيف ١٩٥١، و"ســـكة السلامة" تدور أحداثها في الوقت الحاضر - وكانت قد كتبت عام١٩٦٤م .

ويمثل الانتظار عاملاً مشتركاً في هذه الأعمال ، فعلـــي حيـــن يبـــدو الانتظـــار محصوراً في شكل واحد في " المحروسة " وفي" السبنسة " تتنوع شكوله فـــي " كوبـــري الناموس " و" سكة السلامة " .

يأخذ الانتظار في " المحروسة " شكلاً واحداً عند معظم الشخوص وهو الانتظار الفردي السلبي ، فعلى الرغم من أن النص لا يتناول شخصية محورية تدور حولها الأحداث حيث لا تركز المسرحية [على فرد واحد يطلب منا كنظارة أن نتوحد معه ونتمثل فيه أنفسنا ، فهي توزع أهتمام المتفرج بين مجموعة من الشخصيات تصور الجوانب المتعددة للموضوع، وتعطي صورة درامية متكاملة للمضمون الفكري]. (٢٠٩)

فإن الانتظار تغلب عليه السمة الفردية بداية من "عبده أفندي" مدرس الإلزامي المندفع سليط اللسان ومروراً بزوجة المأمور والمأمور نفسه ، ووكيل النيابة ، والضابط الجديد " سعيد " ، والعمدة ، ونهاية بالمتهمّين " عبد الحميد " وأخيه " عبد المجيد " .

ومن خلال هذا الانتظار الفردي يطرح سعد الدين وهبة القضية الرئيسة في النص، وهي قضية الصراع الطبقي في مجتمع ما قبل الثورة ومن خلال هذا الصراع الطبقي تبدو المفاسد التي كانت سائده في مجتمع ما قبل يوليو ٥٢ متأثراً بالنظريات الاشتراكية في الفن والتي [تقوم عل أساس تصوير المجموع ، أو الفرد الذي تتحقق فيه نمطيته ويضم في سماته كل سمات المجموع ومثل هذه الشخصية في المسرح لا تتطلب من المتفرج توحداً ذاتياً ، بل توحداً جماعياً ، فهو لا يتوسم فيه سمات شخصية ذاتية ، ولكن سمات جماعية جوهرية] .(٢١٠) وذلك على عكس [النظريات الرأسمالية في الفن والتي تقوم على تصوير الفرد وتتطلب من المتفرج أن يتوحد معه بحيث يجد فيه صورة لذاته ويبدو ذلك حتى عند أكثر الواقعيين تمرداً على الأوضاع الاجتماعية والخلقية فى المجتمع البرجوازي كإبسن مثلاً] .(٢١١)

والصراع الرئيس في المحروسة هو الصراع بين السلطة والشعب ويتحقق هذا الصراع على أكثر من مستوى ، فالصراعات على التفاهات بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة على احتلال لوج فى سينما أو مرور التشريفة – تشريفة المولد النبوي – أمام بيت إحداهن قبل الأخرى [هو نفس الصراع بين " البوليس " والنيابة ، وبين الشعب الذى تمثل النيابة مصالحه والسادة الذين نصب المأمور نفسه قيماً على مصالحهم ، وهو نفس الصراع بين عبده المدرس الإلزامي والمفتش الذي يستغله فى شراء البيض والدواجن والزبدة .... وعلى مستوى الجماهير يجري الصراع بين المأمور والنيابة حول عبد

الحميد المتهم الوحيد من بين الاثنين وعشرين مليوناً الذي يرفض أن يبيع أرضه للخاصة الملكية فتدبر له تهمة القتل لكي تسهل عملية التخلص منه والاستيلاء على أرضه] .(٢١٢)

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة في النص منذ بداية المشهد الأول حيث يتجمع "عبده أفندي" و "الشيخ منصور" البحبوح المهاود عند الخواجة " ينسون " ينتظران بقية الزملاء للشرب ولعب الورق يدور هذا الحوار بين " عبده أفندي " وبين " الشيخ منصور " يفهم منه أن عبده أفندي مهضوم الحق ، فهو يواجه تعنتاً من قبل " المفتش " الذي طلب منه رشوة وعندما رفض كتب فيه "المفتش" تقريراً أدى إلى نقله إلى آخر المديرية !! وعلى هذا فهو ينتظر من ينصفه من هذا الظلم .

منصور : يا أخي كنت اشطر ع المفتش إللي هفك تقرير ووداك آخر المديرية !

عبده : وأنا يعني سكت له .. وكتاب الله دا أنا هافه عريضة إمبارح حا تجيب داغه .

منصور : وكان لازمته ايه ؟ ما كنت تجيب له اللى هو عايزه وتخليك في مطرحك تلقط رزقك .

عبده : أجيب له اللي هو عايزه إزاي ؟ يعني أدور ع العزب أقول ياللى عنده بيض ؟ متين بيضة !! يا أخي يطفحهم هو وقرايبه اللى كانوا حا ياكلوهم .

منصور : يعني أربع برايز كانوا حا يضلعوك ؟

عبده : أيوه يضلعوني . ثم حتى ولو كانوا ما يضلعونيش ، أجيب له ليه ؟ طلب الزبدة ، قلنا رطلين مش حاجة .. ياعبده الست عاوزه رطلين زبدة حلوين ، جبناهم – قلنا الفلوس يمكن بكره ، يمكن بعده، وادى وش الضيف – فات يجي جمعه ، وبعدين ياعبده (يقلد المفتش) شم النسيم امتى ؟ يوم ثمانية ياحضرة المفتش – ياعبده شم النسيم قرب ، كل عام وجنابك بخير يا سعادة المفتش .ياعبده شم النسيم الجمعة الجاية ، أهلاً وسهلاً يا حضرة المفتش.. كل ده ولا أنى هنا .

منصور : وبتقول عندك مخ .. !

عبده : أنا في الحاجات دي مخي تقيل قوي .

منصور : ما هو علشان كده ما انتاش فالح .

عبده : طب بكره تشوف .. إن ما كنتش أرجع هنا تاني يبقي لك الكلام .

منصور : وحا ترجع إزاي !

عبده : حا اشتكي – حا اشتكي للعالم كلها .. للمنطقة ووكيل الوزارة والوزير ورئيس الوزارة .. وإن حصلت اشتكي للملك كمان . (٢١٣)

ومن خلال انتظار عبده أفندي الذي يرفع مئات الشكاوى للمسئولين دون جدوى يطرح سعد الدين وهبه أحد مظاهر الفساد المستشرية في المجتمع والتي يساندها المجموع متمثلين في "منصور" وفي "الحكيمباشي" و"المعاون" و "الخواجا" حيث ينصحونه بالإذعان لرغبات المفتش إذ هي الطريقة الوحيدة لإلغاء النقل ، ولكن عبده أفندي يصر على عدم دفع الرشوة .

ومن خلال هذين الموقفين المتضادين – موقف عبده أفندي وموقف المجموعة – يتضح مدى الفساد المستشري في المجتمع ومدى السلبية والاستسلام لهذا الفساد . يظل عبده أفندي حتى نهاية المسرحية ينتظر من ينصفه ، ولا يكف عن رفع شكوى هنا أو هناك إلى أن يرفع شكواه إلى الملك أعلى سلطة في المملكة فكان الرد السريع هو الرفد النهائي لعبده أفندى بعد أن قضى يوماً في سجن المديرية، وحقق معه في القلم السياسي وأسبوعاً في سجن الأجانب كل ذلك لأنه أساء الأدب وأرسل الشكوى إلى مقر الملك الخاص "الأوبرج"!!

الحكيمباشي : بعتها على فين ؟

عبده : (بثبات) على الأوبرج .

الحكيمباشي : يا نهارك أسود .. وبعدين ؟

منصور : قول للدكتور كتبت إيه على الظرف .

عبده : يعني حا أكتب إيه ، ريان يافجل . كتبت اسمه وعنوانه .

الحكيمباشي : (كالسرحان) اسمه وعنوانه ..؟

عبده : أيوه . كتبت حضرة جناب الخواجا صوصه ومنه ليد مولانا الملك الصالح .

الحكيمباشي : وكتبت الصالح كمان ؟

منصور : ما هي الصالح دي اللي ودته في داهية .

عبده : وأنا جبت حاجة من عندي ؟ ما هي الجرانين اللي عماله كل يوم تقول الصالح .. الصالح (٢١٤)

كان هذا أحد نماذج الانتظار الفردي السلبي التي وردت في النص . يأخذ الانتظار بعداً أكثر شمولاً عندما تحدث الوقيعة بين " النيابة " و " البوليس " وإن كان هذا الانتظار منبعه الخوف على المصلحة الشخصية عند أفراد المجموعة .

عبده :.... دى السلطة القضائية والسلطة التنفيذية ، سلطتين من ثلاثة في البلد واقعين مع بعض .

المعاون : ما تلم لسانك يا وله .

عبده : (مستمراً) حقت محمد بيه كمان يخش المعمعة دي .

منصور : ومحمد بيه ما له راخر ؟

عبده : موش النايب بتاعنا . علشان السلطة التشريعية تحن وتبقى الحكاية بزرميط بالكلية .(٢١٥)

لا يكف سعد الدين وهبه عن ممارسة نقده للواقع السياسي والذى بدوره يشكل الواقع الاجتماعي في صورة كوميدية ساخرة ، هذه الكوميديا بدورها تزيد من عمق الإحساس بالمأساة لدى المتلقي . يقرر أفراد المجموعة -بعد الوقيعة بين النيابة والبوليس- عدم التجمع مرة أخرى عند الخواجا ينسون خوفاً من الوقوع ضحايا لإحدى السلطتين . وعلى هذا فهم ينتظرون نهاية الصراع بين السلطتين .

ومثال آخر لهذا الانتظار الفردي يبدو واضحاً في المنظر الثاني، حيث تنتظر زوجة المأمور ومعها أم عباس – الخاطبة – معرفة اسم أم الضابط الجديد "سعيد" حتى تتمكن أم عباس من عمل تعويذة (تكعبله) في جمعة واحدة ويصبح زوجاً لابنة المأمور، ودوافع هذا الانتظار أيضاً المصلحة الشخصية، فزوجة المأمور تنتظر تزويج ابنتها من الضابط وأم عباس تنتظر من وراء ذلك تعيين ابنها عباس خفيراً!! وينتهي انتظار زوجة المأمور بالفشل، أما أم عباس فينتهي انتظارها بالنجاح ذلك لعدم استغناء زوجة المأمور عن خدمات أم عباس.

ويمكن ملاحظة نفس النموذج في المشهد الأول من الفصل الثاني عندما تنتظر زوجة المأمور وابنتها وأم عباس مجموعة من النسوة يأتين لينتظرن جميعاً التشريفة التي كان من المفروض أن تمر من أمام بيت المأمور احتفالاً بالمولد النبوي الشريف ، واستعداداً لذلك جمعت زوجة المأمور النسوة ووزعت الشربات والحلوى ، ولكن ينتهي

الموقف بعدم مرور التشريفة من أمام بيت المأمور ومرورها من أمام بيت وكيل النيابة فتصاب زوجة المأمور بالإغماء ويحول ضابط التشريفة للتحقيق !!

حرم المأمور : خير يا سليمان ؟

سليمان : التشريفة يا ست !

حرم المأمور : (في لهفة) ما لها ..؟

سليمان : موش جاية ...

حرم المأمور : (بانزعاج) ليه .. مولد النبي اتلغى ؟

سليمان : لا يا ستي .. الضابط حود التشريفة وصرف العسكر ...

حرم المأمور : راحوا فين ؟

سليمان : روحوا يا ستي .. روحوا .

حرم المأمور : يانهار أبوه أسود .. طب والستات . وكسفتي ؟ هو فات من عند وكيل النيابة ؟

سليمان : أيوه يا ستي .

حرم المأمور : الحقوني . (٢١٦)

والكاتب باستخدامه لهذا الشكل من شكول الانتظار، يلقي الضوء على خط الصراع الرئيس في النص ، وينقد الوضع الاجتماعي والسياسي الكائن، ويزيد من حدة التوتر داخل الدراما إضافة إلى أنه يمهد للأحداث التي سوف تأتي وهي في معظمها مبنية على هذا الموقف وأشباهه داخل الدراما .

وتبدو ظاهرة الانتظار الفردي السلبي أكثر وضوحاً في النص عندما يتحول الصراع من صراع خاص بين شخصيتين مثل صراع عبده والمفتش أو زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة إلى صراع عام – إن صح التعبير – بين السلطة والشعب ، بين من يملكون ومن لا يملكون وهي في نظرى القضية الرئيسة في النص أو هو خط الصراع الرئيس في النص ، وذلك حينما يبدأ التحقيق في جريمة قتل في تفتيش المحروسة وهو ملك للخاصة الملكية ، اتهم فيها ظلماً " عبد الحميد " الفلاح الوحيد الذي رفض – يسانده أخوه – أن يبيع أرضه للخاصة مما أثار أولي الأمر – الذين نصبوا أنفسهم مسئولين عن مصلحة الخاصة الملكية –متمثلين في المأمور ومعاون البوليس والعمدة وجميعهم يسعون

من وراء ذلك إلى تحقيق مآرب شخصية بحته لتقربهم أكثر من السلطة ، ولذا يصرون على تلفيق التهمة لعبد الحميد الذي يناصره وكيل النيابة باعتباره ممثلاً لمصالح الشعب ومعه "سعيد" الضابط الجديد الذى يمثل نموذجاً لجيل جديد من ضباط البوليس يتمسك بالقانون، والصراع هنا بين الطرفين ظاهر وخفي والضحية هو المتهم الذى يظل حائراً طوال المسرحية بين البراءة أو السجن، فكلما أفرجت عنه النيابة لعدم كفاية الأدلة اخترع المأمور دليلاً لسجنه ، وعندما يفشل المأمور في إحكام الدائرة يقوم بعملية اعتقال للمتهم من أجل إرضاء السلطة على المستوى العام وإذلال وكيل النيابة والضابط "سعيد" على المستوى الخاص .

والصراع بمستوييه العام والخاص يبرز الفساد المستشري في مصر المحروسة قبل الثورة ، ولذا يصبح انتظار " عبد الحميد " وأخيه " عبد المجيد " انتظاراً مؤثراً في البناء الفني للنص يسهم فى دفع الصراع إلى الأمام، فإذا كان انتظار عبده أفندي وانتظار زوجة المأمور وانتظار (شلة الأنس) أسهم في كشف خط الصراع عن نفسه داخل الدراما، فإن انتظار "عبد الحميد" و "عبد المجيد " يسهم في دفع هذا الصراع واتساع دائرته فينقله من الحيز الخاص إلى الحيز العام ومن ثم يمكن القول بأن الانتظار – على ما فيه من سمات فردية تغلب عليه – جزء لا يتجزأ من البناء الفني للنص، إضافة إلى تمكن سعد الدين وهبه من أدواته الدرامية متمثلة في واقعية الحوار و واقعية اللغة ودقة رسم الشخوص ، وربما يرجع ذلك إلى ارتباط الكاتب الوثيق بهذه الفئات حيث كان يعمل ضابطاً للشرطة ولفترة غير قصيرة الأمر الذي جعله يتأثر بما كان يشاهده في حياته اليومية كضابط بوليس يبدو ذلك في معظم أعماله على سبيل المثال [المحروسة – السبنسة – المسامير – ٧ سواقي – بابا زعيم سياسي].

المعاون : بس سعادتك روق دمك . ودلوقت نشوف صرفة . هو يعني قرار النيابة نزل من السما !

المأمور : أصله زودها خالص . دي ثالث مرة نمسك فيها المتهم ويروح هو سايبه . أول مرة مسكناه وفيه شاهد رؤية قال لا.. إفراج .. قلنا طيب .. جبنا السلاح بعد جمعه قال إفراج السلاح المضبوط خرطوش والقتيل مات بالرصاص . جبنا له السلاح الرصاص .. وأهو بيفرج عنه أناعاوز أعرف أفرج عنه ليه ؟

الضابط : تقرير الطبيب الشرعي وصل . وفيه إن السلاح المضبوط موش هو اللي استعمل في الحادث . (٢١٧)

وأمام إصرار المأمور على حبس المتهم وإصرار النيابة على الافراج عنه ، يلجأ المأمور إلى دليل قاطع وهو إجبار المتهم على الاعتراف والاعتراف سيد الأدلة ، وفي الحالين سيدفع عبد الحميد الثمن .

المأمور : يعني عاجبك الشحططة دي .. النيابة تفرج عنك واحنا نحبسك .. هي تفرج واحنا نحبسك .. عاجبك كده ؟

المتهم : لا .. موش عاجبني .

المأمور : أنا كمان موش عاجبني .. وعايزك تستقر .

المتهم : استقر إزاي ؟

المأمور : يعني تقعد في حته واحده على طول .

المتهم : أنا عاوز أروح بيتي وغيطي وأهلي .

المأمور : ما انت بإذن الله حا ترجع .. إنما بقى لحد ما ترجع لازم تستقر .

المتهم : استقر إزاى ؟

المأمور : يعني تقعد فى حته واحده .

المتهم : ليه ...؟

المأمور : لأن الاستقرار أحسن ولا عاجبك الشحططة دى .

المتهم : أهو كله واحد .. ما دام محبوس .

المأمور : يعني تقعد قد كام شهر كده وبعدين تخرج .

المتهم : وكام شهر ليه ؟ أنا ما عملتش حاجة .

المأمور : أنا ما باسألكش دلوقت عملت ولا ما عملتش . أنا بقول يعني عندك مانع تقعد عندنا هنا كام شهر ؟

المتهم : طيب وأهلي ، وزراعتي ، وبيتي ، وبهايمي ؟

المأمور : ما هو حا تطلع تروح لهم .. هو احنا حا نكلهم .

المتهم : طيب واستني في السجن كام شهر ليه ؟

المأمور : أيوه قلت لي ليه .. ما تقول له يا حضرة المعاون .

المعاون : دى خدمة طالبها منك سعادة البيه المأمور ، وانت عارف البيه المأمور عزيز علينا قوى، وما حدش يقدر يرد له طلب قلت ايه ؟

المتهم : أنا رقبتي للبيه المأمور . (٢١٨)

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر من خلال ضغوط المأمور على المتهم وإجباره على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها مستغلاً سذاجته واستسلامه التام تارة ، وعن طريق تهديده باعتقاله واعتقال أخيه ، وسجنهم ، بل ونفيهم إلى جبل الطور !! وفي ظل ذلك لا يملك عبد الحميد سوى الانتظار .

المأمور : .... هو لما يفرج عنك تبقى القضية ما فيهاش متهم .

المتهم : طيب ما تدوروا عليه .

المأمور : (بغضب) واحنا مستنينك تقول لنا ، ماحنا دورنا ما لقيناش .

المتهم : طيب وأنا ذنبي ايه ؟

المأمور : ولا حاجة .. أهى جات فيك قضاء وقدر .. ربنا عايز كده .. انت مؤمن وموحد بالله .

المتهم : الحمد لله رب العالمين .

المأمور : تفتكر لو كنت برئ ربنا حا يسيبك في السجن .

المتهم : لا .

المأمور : خلاص .. ما دام أنت برئ يبقى ربنا حا ينجيك .

المتهم : ما فيش كلام . (٢١٩)

ينتهى الموقف باعتراف " عبد الحميد " تحت التهديد ، ويُرسل إلى النيابة وفي نفس الوقت تحدث مفارقة أخرى تبين مدى الفساد المستشرى في السلطة ، فبعد إجبار عبد الحميد على الاعتراف يرسل عمدة المحروسة إشارة مفادها اعتراف عبد المجيد شقيق عبد الحميد بجريمة القتل .. مما يدفع ببطلان القضية وتمنح النيابة عبد الحميد وأخاه حريتهما من جديد ..!! ولكن هيهات أمام إصرار المأمور !! الذي يستصدر قراراً من وزير الداخلية باعتقالهما وإرسالهما إلى جبل الطور ليواصلا انتظارهما من جديد !!، ينتهى الصراع بين المأمور ووكيل النيابة على المستوى الخاص بنقل كل منهما إلى مكان آخر المأمور إلى البحيرة – التي يوجد فيها تفتيش آخر تابع للخاصة الملكية – ووكيل النيابة

إلى أسيوط . ولكن الصراع على المستوى العام لم ينته بعد فالفساد يملأ المحروسة والتي ترمز لمصر كلها .. وإذا كانت المحروسة المركب قد حلت مشكلة مصر كلها قديماً عندما رحل عليها الخديوى إسماعيل فإن المحروسة " التفتيش " قد حلت مشكلة الصراع الفردى بين وكيل النيابة والمأمور وكلاهما حل مؤقت لتنتهى المسرحية بانتظار صامت من جميع الأفراد .

سعيد : ما هى المحروسة برضه سبق حلت مشكل كبير .. إنما كان حل مؤقت ،

المعاون : مشكل إيه تانى .. ؟؟

سعيد : مش قصدى تفتيش المحروسة .. دى محروسة تانية ...

منصور : هو فيه محروسه غير بتاعتنا دى ؟ .

سعيد : التانية مركب ... اسمها المحروسة .

عبده : (مقاطعاً) عارفها .. اللى اتنفى عليها الخديوي إسماعيل ..؟

سعيد : عليك نور .. أيوه هي دي حلت المشكلة بتاعت البلد لكن طلع حل مؤقت ..!!

عبده : يا ما نفسي تقوم المحروسة دي برحلة تانية زي بتاعة زمان .. وكتاب الله المرة دي حا يكون حل مؤبد .. بس تقوم ..

منصور : ما بس يا.وله .. أنت كلامك كتر وما بقلناش. قعاد معاك ..

عبده : (لاييالي بالشيخ) أبو قصاده ريسها والقط الأعمى حارسها . (٢٢٠)

١ - ١٣

يأخذ الانتظار في "السبنسة" نفس الشكل السابق في المحروسة ، فالسبنسة تدور أحداثها في قرية كوم الأخضر وهي تجسيد حي لمصر كلها بما فيها حينئذ من مآس وطغيان حيث يجد " العسكري صابر " قنبلة في قريته – يتعرف عليها من خلال عمله كجندي في الجيش سابقاً – فيبلغ " الصول درويش " الذي يتصل فوراً بالمركز مبلغاً عن وجود القنبلة، وفجأة تسرق القنبلة ، وأمام خوفهما من السلطة يضعان بدلا منها قطعة حديد صدئة، تأتي النيابة للتحقيق فيقرر خبير المفرقعات أنها – قطعة الحديد الصدئة – قنبلة شديدة الانفجار !! كي يكسب من وراء ذلك مكاسب خاصة ، بينما ينتظر كل من "صابر" و "درويش" انفجار القنبلة الحقيقية في أية لحظة !! وفي ظل هذا الانتظار أيضاً يطرح سعد الدين وهبة القضية الرئيسة فى النص وهي تصوير الفساد الاجتماعي الذي

ينخر في عظام المجتمع ، والصراع الطبقي بين من يملكون ومن لا يملكون ، والانتهازية هي السمة الغالبة على معظم الشخوص في النص، (درويش، فتحي، فردوس، جليلة) وكلها شخصيات من القاعدة العريضة مهدت للسلطة طريق الظلم والطغيان على الطبقة الكادحة "طبقة السبنسة" من أجل الحصول على مكاسب شخصية ، فدرويش منذ بداية المسرحية لا يبغي شيئاً سوى إرضاء المأمور والحكمدار الذي لا يكف عن طلب رشاوى.. أبسطها (بلح نصف أسود ونصف أصفر) من أجل ابنته الحامل والتي تتوحم عليه .. ودرويش لا يملك إلا التنفيذ والبحث عن البلح !!...

درويش : طب أفرض أسود كله في السكة .. والا عصى وسود وشنا ولا اسودش .

عبد الواحد : أنا عارف بقى.. هات لهم بلح وخلاص .. وأنت يعني كنت مغسل وضامن جنة ..

درويش : أيوه يا عبد الواحد .. ما هي المصيبة هنا .. ما هو لازم أكون مغسل وضامن جنة كمان .. أمال آكل عيش إزاي ..

عبد الواحد : يادرويش أفندي الأرزاق على الله ..

درويش : ما هي على الله سبحانه وتعالى..إنما يعني دا الحكمدار هو اللي طلب..بنته بتتوحم باقول لك .

عبد الواحد : ودي شورة إيه الهباب دي .. ما تتوحم على حاجة موجودة ..

درويش : إفرض ما جبتلهاش البلح اللي هي طالباه وهرشت .. في وشها مثلاً .

عبد الواحد : في وشها ؟

درويش : يعني عايز ابن بنت الحكمدار يطلع في وشه بلحه نصفها أحمر ونصفها أسود ....

عبد الواحد : لا ما يصحش .

درويش : طب أعمل إيه في الشوره الهباب دي .. أعمل إيه يا أخواتي طب دانا انتقلت من ابشواي في سحلية . (٢٢١)

وخوف درويش وقلقه المستمر هو الذي دفعه إلى وضع قطعة الحديد بدلاً من القنبلة – !! وينتهي به الأمر إلى خيانة " صابر " الذي أراد كشف الحقيقة ، فيتهمه درويش بالجنون مقابل أن يقفز من السبنسة إلى الدرجة الثانية من درجات السلم الاجتماعي .!! يبدو

الانتظار أيضاً متمثلاً في انتظار" صابر " الذي يخشى من انفجار القنبلة الحقيقية في أي وقت .. فالقنبلة المسروقة [معرضة للانفجار في أي لحظة وإذا استمر كتمان السر لتعرضت حياة الكثيرين للخطر المحقق.. هذا إذا أخذنا الحدث على المستوى الواقعي أما إذا نظرنا إليه من الناحية الرمزية لتأكدنا أن القنبلة المسروقة ليست سوى الثورة المشتعلة في وجدان الشعب تبحث عن منفذ لها..كما يبحث صابر عن منفذ لسره حتى يستريح من عناء كتمانه .. وكما أن صابر لا يستطيع تحديد مكان القنبلة .. فكذلك لا يمكن حصر نطاق الثورة] [٢٢٢] وفي ظل هذا الانتظار تبرز صور كثيرة من صور الانتهازية في المجتمع سواء على مستوى السلطة أو على مستوى بعض أفراد الشعب ، أما انتهازية السلطة فيمثلها الحكمدار والمأمور وخبير المفرقعات وحتى المحقق .. ويكفي دليلاً على ذلك هذا الحوار الدائر بين الحكمدار والعمدة والمأمور وهم جميعاً ينتظرون الحصول على متهم تلفق له القضية -قضية وضع القنبلة- وأمام ضغط الحكمدار على المأمور والعمدة يجب على العمدة إطعام رجال الأمن جميعاً لحين الحصول على متهم .

العمدة : يا حضرة المأمور دول أربعين .. أربعين راجل .. كل واحد باسم الله ما شاء الله يهبد في الطقة تلات ارغفة .: غير الغموس (يلتفت مستنجداً بمن في الحجرة) غير الغموس يا اخواتي .

المأمور : يللابقى دا انت راجل كريم ..

العمدة : كريم إزاي بس يا حضرة المأمور .. دول أربعين غير المراسلة والاسطى السواق ..

الحكمدار : اسمع يا راجل انت .. إذا ما كنتش قادر تصرف على العمودية سيبها ما حدش غاصبك ..

العمدة : أسيبها إزاي يا سعادة الباشا ..

الحكمدار: انت عارف القانون بيقول كده .. إطعام أهل الحفظ من واجب العمدة واحنا ما بنتعداش القانون .. انت فاكر بنشحت منك .... [٢٢٣]

تلقى التهم جزافاً فيتم القبض على "عبد التواب" و "رشوان" و "محفوظ" وكلهم أبرياء لا ناقة لهم ولا جمل .. وأثناء التحقيق يعرض سعد الدين وهبة مظاهر الفساد المستشرية في المجتمع، فالسلطة متمثلة في "الضابط المحقق" والشاويش "فتحي" المراسلة

الخاصة للحكمدار يغريان جليلة زوجة رشوان لتسقط في الخطيئة بعد أن أوهماها بأن ذلك هو الطريق الوحيد لإظهار براءة رشوان وكل ذلك يتم في الظلام على ما في الظلام من دلالة رمزية للظلام الأكبر الذي يعيش فيه الشعب .

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر في موقف جليلة أوسقطتها كما يرى بعض النقاد (*) وفي نظري يمكن اعتبار جليلة نمط من أنماط الانتهازية السائدة في النص ، إذ إن الدافع لسقطتها هو تبرئة زوجها وخروجه من السجن ، وعلى هذا فهي نمط يمثل الخيانة لطبقتها ، فهي على الرغم من تحذير "الشاويش صابر لها من الوقوع في الخطيئة فإنها من أجل مصلحتها الشخصية سقطت ظناً منها أنها تستغل السلطة لصالحها فقامت بالفعل عن وعي وبإصرار ، ومن ثم فهي قد قامت بالفعل أثناء انتظارها خروج زوجها من السجن .

جليلة : مساء الخير يا عم صابر .

صابر : مساء الخير يا جليلة .. رايحة فين .. وش الفجر ..

جليلة : رايحة .. أنا مش رايحة ...

صابر : أمال إيه اللي مطلعك م الدار دلوقت ..

جليلة : مش عارفة ...

صابر : طب روحي نامي ... ربنا ينجيكي من شر الليل ..

جليلة : باقول أروح النقطة يمكن رشوان يكون عايز حاجة .

صابر : رشوان .. طب وحتطولي رشوان إزاي يا جليلة في الساعة دي ..

جليلة : أكلمه من برة .

صابر : ماحدش صاحي دلوقت .. روحي وابقي تعالي النقطة الصبح وأنا اشوف لكي تصريفة ...

جليلة : بس باقولك أروح دلوقت وأهو الشاويش فتحي هناك يمكن يخليني أوصل له ..

صابر : الشاويش فتحي حيوصلك بس مش لرشوان ..

جليلة : دا باين عليه راجل طيب ...

صابر : روحي اعقلي يا جليلة ....

جليلة : دهده يا عم صابر ... أنا رايحة أشوف رشوان .

صابر : روحي مطرح ما أنت رايحة ... (٢٢٤)

وفي ظل هذا الانتظار تحدث عدة مفارقات .. أهمها انقــلاب الموازين – إن صح التعبير – داخل الدراما والتطور المفاجئ للشخصية وتحويلها من النقيض إلى النقيــض، فحين تسقط جليلة في الخطيئة وهي الشريفة ترفض" سالمة " المومس ابنة الليل الســقوط من أجل قضية أبناء بلدتها الأبرياء، فقد امتنعت عن شهادة الزور عليهم متحدية الســلطة رافضة تحريض أمها "فردوس" على الخيانة وكأن وجود القنبلة وتوقع انفجارها فــي أيــة لحظة هو العامل المؤثر في دفع سالمة إلى طريق الاستقامة والذي دفعت ثمنه السجن بعد ذلك .

فردوس : .... هو مش أحسن من الفلاحين دا قشف الفلاحين معلم في جتتك أهوه ...

سالمة : بكيفي .

فردوس : والله ما أنا فيتاهالك ...

سالمة : اعملي اللي انت عايزاه ... روحي له تاني ..

فردوس : بتتأوزي يا أم سفه .. بتتأوزي على أمك .. انت فاكره نفسك أحلــى منــي ..
طب والنبي دانا يشتهيني الملك غيرش رجالة الأيام دي طالعين في المساخيط كــل واحد عاوزله عيله يهشكها ..

سالمة : يمكن لما يشوفك يغير رأيه ..

فردوس : حاضر ياسالمة..حاروح له..إنما وطرب المسلمين ما أنا فيتهالك..يــا بنتــي دا انتي عارفه إحنا قعدين هنا إزاي .. دا خفير بلبدة يزقنا برجلــه يوقعنــا فــي الترعة .. يبقى بيه زي ده تتأمري عليه..

سالمة : (بغضب) قلت لك مش رايحة ..

فردوس : حاضر .. حاضر يا سالمة .. حاضر (تخرج)

سالمة : يعني يرضيك كده يا عم صابر .

صابر : طب وانتي مش عايزه تروحي ليه .. انت مش لمؤاخذه ...

سالمة : أيوه يا عم صابر..أني لمؤاخذه..إنما يعني اللي لمؤاخذه دي ما يجيــش عليهــا ساعة تقول لا (٢٢٥)

أما صابر فيعيش في قلق وتوتر ، فهو في صراع بين ضميره الذي يملي عليه قول الحقيقة وإنقاذ الأبرياء وبين الواقع الفاسد الذي شارك فيه مرغماً تحت ضغط السلطة ، فيكون انتظاره في أول الأمر بمثابة انتظار للخلاص من عذاب الضمير ، ولعل هذا الحوار بينه وبين درويش يوضح انتظار كل منهما وكلا الانتظارين انتظار فردي سلبي يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية .

درويش : اسمع يا صابر .. انت راجل عاقل .. انسى الموضوع ده .. وتشوف مصلحتك ومصلحة ولادك أحسن .

صابر : طب والعيال اللي في السجن والناس اللي حتموت ...

درويش : يا أخي مفيش حد حيموت .. انت حتقدر البلا قبل وقوعه ..

صابر : يا درويش أفندي الحكاية بالعقل .. فيه قنبلة موجودة دلوقت في البلد مش يجوز تفرقع في حد تموته .. عيل صغير حيلة أمه .. ولا راجل كبير بيجري على ولاده .. ولا صبية عايزه تفرح بشبابها .

درويش : طب ما يمكن القنبلة الأولانية زي التانية حتة حديدة .

صابر : لا.. الأولانية قنبلة بصحيح ..أنا شايفها بعيني وعارفها ..

درويش : طب عشان خاطري انسى الحكاية واوعى تقول لحد ..

صابر : مش حايجي لي نوم إلا لما ألاقيها ....

درويش : انت باين عليك اتهبلت ..اعرف خلاصك .. بس أنا بقولك أهوه لو فتحت يقك بكلمة واحدة حاوريك وحاوديك في داهية .

صابر : يا ريت .. ياريت حد يوديني في داهية عشان ارتاح دا الشريطين على دراعي كأنهم حنشين عمالين يقرصوا فيه .(٢٢٦)

وفي ظل البحث عن القنبلة وانتظار العثور عليها ، وبعد أن سجن المتهمون ظلماً وبعد أن سقطت جليلة في الخطيئة يسرق الشاويش فتحي عشرة جنيهات من الشيخ سيد وهي "تحويشة العمر" التي كان ينتظر أن يفتح بها دكاناً هو أمله الوحيد في الحياة . فلم يجد مكاناً آمناً أكثر من (تكعيبة العنب) الموجودة أمام نقطة البوليس الأمر الذي يدفع صابر إلى الاعتراف بالحقيقة .

صابر : حا تقول إيه يا شيخ سيد .. حتقول إن شاويش الحكمدار ذاته سرق منك انت عشرة جنيه .. مين حيصدق إن الشاويش يسرقك انت ...

سيد : دا اللي حصل ..

صابر : يعني يا شيخ سيد ... تقول البغل في الإبريق ...

سيد : أمال أعمل إيه .. مش انت عارف أنا لامممهم إزاي ... (يبكي)

صابر : لاحول ولا قوة إلا بالله .. دي باينها فرقعت .. الشيخ سيد ضاعت فلوسه .. وجليلة ضاعت هي رخره وأنا مش قادر أقول البغل في الأبريق . (٢٢٧)

لايجد صابر مفراً من الاعتراف بالحقيقة .. وعلى الفور يتهم بالجنون ، لتنتهي المسرحية والجميع ينتظرون على رصيف المحطة القطار الذاهب إلى المديرية بعد أن تجمع المتهمون الثلاثة الأبرياء على الرصيف استعداداً لترحيلهم إلى السجن في حراسة مشددة . وكذلك " صابر " متجهاً إلى مستشفى الأمراض العقلية مستسلماً لمصيره ، وسالمة هاربة من الواقع المتعفن المحيط بها ، أما درويش فينتظر القطار بعد أن أصبح من أبناء الدرجة الثانية تاركاً السبنسة لأهلها ، وقد استخدم الكاتب الرمز هنا فعلى الرصيف [مكان لركاب الدرجة الأولى وآخر لركاب السبنسة وثالث لركاب الدرجة الثانية، وهؤلاء هم الانتهازيون الوصوليون ، بحيث يمكن أن تتغير أوضاع الطبقة الأولى والثالثة إذا تغير وضع القاطرة بالنسبة للعربات وأما ركاب الدرجة الثانية فهم وحدهم الذين يستطيعون الاحتفاظ بمكانتهم الوسط في الحالتين] (٢٢٨)

الناظر : درجة أولى هنا (ويشير ناحية الحكمدار والضابط) ودرجة تانية هنا (ويشير ناحية دويش وفتحي) ودرجة تالتة والسبنسة هنا (ويشير إلى ناحية المتهمين وصابر).

صابر : ما تيجي معانا يا درويش أفندي في السبنسة .. طب ما انت كنت كده .

فتحي : بس يا صابر سيب درويش أفندي في حاله .

صابر : أنا عامل عليه هو .. دي عشرة عيش وملح ..انت عارف احنا راكبين السبنسة ليه يا فتحي ؟

فتحي : لا يا صابر عرفني ...

صابر : عشان الوابور هنا (يشير إلى ناحية الدرجة الأولى) وما دام الوابور هنا تبقى درجة أولى هنا وتبقى السبنسة هنا . لكن إذا جه الوابور هنا (يشير ناحيتهم) نبقى احنا درجة أولى ودرجة أولى تبقى سبنسة .

فتحي : طب يا صابر كفاية ....

صابر : إنما درويش أفندي الوابور بيجي هنا (يشير) بيجى هنا (يشير) درجة تانية هي .هي [٢٢٩]

تنتهي المسرحية بانتظار صابر وطبقة السبنسة من يخلصهم من الواقع الفاسد ، ويخلصهم من تحكم أبناء الدرجة الأولى في مقدراتهم يرد ذلك على لسان صابر في نهاية المسرحية .

صابر : برضة مش حتهرب يا درويش أفندي لا انت ولا البشوات والبهوات بتوعك .. هتهربوا تروحوا فين .. القنبلة حتفرقع وتجيب عاليها واطيها .. الأرض كلها قنابل .. القطر مليان قنابل .. بلدنا انزرعت قنابل وخلاص .. وحتفرقع وتجيب اللي قدام ورا واللي ورا قدام..البريمو حيبقى سبنسة والسبنسة حتبقى بريمو [٢٣٠] .

إنهم ينتظرون جميعاً [الخلاص من قهر السلطة، وينتظرون العدالة الاجتماعية وعلى الرغم من أن سمات الواقعية الاشتراكية واضحة في حديث " صابر" هذا ، لكنه يتضمن أيضاً الانتظار الذي يأخذ شكل الانتظار الخاص بالمجتمع الزراعي ، إنه انتظار سلبي -إن صح التعبير- فالمنتظر هنا لا يفعل شيئاً سوى الانتظار، وهذا الحكم ينسحب على "صابر" الذي يمثل قطاعاً من الشعب، وإن كان قد حاول أن يبحث عن القنبلة في قريته " الكوم الأخضر" لكن هذه المحاولة تمثل فرداً ولا تمثل نمطاً] [٢٣١]

أما مسرحية "كوبري الناموس" فتدور أحداثها عند الكوبري ، والكوبري هنا يمثل همزة الوصل بين مجتمع القرية الزراعي الاقطاعي بما فيه من ظلم واستعباد وبين مجتمع المدينة الصناعي بما فيه من صراعات رأسمالية، ورمزية المكان هنا [مرتبطة برمزية الشخصيات فوسط كل المضيعين في الأرض – النص ، الريفية التي تتحول لمومس ، والدرويش السلبي ، والفلاح المهضوم الحق – تجلس خضرة في انتظار ما ينتشلها من وحدتها. فهي التي تؤوي الجميع وتبحث عن رجل ينقذها وهي تساعد الفدائيين وتتسم بعمق الإحساس والنبل والكفاح ولم يكن اختيار اسمها عفوا ، فهي رمز لمصر التي تؤوي الجميع على أمل أن يظهر من بينهم رجل] (٢٣٢) . رجل خليق بها ، فهي تصرخ وتنادي في منتصف الليل نداءها الذي يتكرر أكثر من مرة في النص " أجيب أكالك منين يا ورور" .

وظاهرة الانتظار واضحة في النص حيث يمكن ملاحظة أنها تمتد بصورة رأسية –على مستوى خط الصراع الرئيس في النص – داخل الدراما وتمتد أيضاً بصورة أفقية عبر شخوص المسرحية جميعاً.. فلا يكاد يخلو نسيج شخصية من الشخوص من هذا الخيط أو ذاك. مع تفاوت أهميته بطبيعة الحال من شخصية إلى أخرى –فعلى حين يمثل الانتظار الخيط الأساسي في بناء شخصية عبد الأحد مثلاً يشكل خيطاً أقل أهمية في بناء بقية الشخوص وهكذا... بحيث لا يكاد [يخلو موقف من مواقف المسرحية من تأكيد إحساسنا بهذه القيمة –الانتظار–] (٢٣٣) .

وتتعدد شكول الانتظار في "كوبري الناموس" حيث [نرى ما يمكن أن نسميه الانتظار الميتافيزيقي ونرى شكلاً من شكول الانتظار مرتبط بحركة الحياة وجياشانها ، فالمنتظر سوف يأتي، ولكن حين يحين وقت مجيئه، وهذا الشكل بدوره إيجابي وسلبي، فالإيجابي فيه فعل وبحث ، أما السلبي فالمنتظر لا يفعل شيئاً سوى الانتظار] (٢٣٤).

يمكن ملاحظة الانتظار الميتافيزيقي في المسرحية عند شخصية "عبد الأحد" الدرويش ، فمنذ بداية المسرحية والدرويش له تعليقاته على حوار شخوص المسرحية ، تفتح الستار في البداية على الشيخ على وهو يحكي قصص خيالية للفلاحين مستغلاً

سذاجتهم من أجل الحصول على لقمة العيش ، فيحكي لهم عن سبع قتلـــه وسـلخه فـي "أسيوط " ويتدخل عبد الأحد في الحوار معلقاً بعبارات غير مفهومة .

علي : بس أنا طلعت من أسيوط بعد العصر ..في صفاري شمس كده والدنيا ضلمـــت علي وأنا في البراري.

فلاح : البراري .

علي : في أسيوط . أنا ماشي كده بصيت لقيته قاطع السكة وعينه بتطق شرار .. أنـــا رحت متسمر في مطرحي .. أنا قلت في عقل بالي يا رب . إذا كـــان جـــان احرقه بحق من بدع الليل والنهار .

فلاح : هيه .

عبد الأحد : حي .. موجود .. حي .. حي .

علي : .... جايلك كلامي .. السواريخ كان طالعه من عينيه .. دخل علـــي .. دخلت عليه .. وكل واحد منا حاطت عينه في عين أخوه .

فلاح : وبعدين يا عم علي .

علي : وبعدين هو حصبلني أنا سمرت رجلي في الأرض وكان معايا صرة .

فلاح : صرة ؟

عبد الأحد : وما تدري نفس ماذا تكسب غداً .. وما تدري نفس بأي أرض تموت .[٢٣٥]

ولا يكف عبد الأحد عن التدخل في الحوار معلقاً بعباراتـــه وكأنـــه يقـــوم بـــدور [الكورس الذي يعلق على ما يدور حوله وما يسمع من كلام . ويعطي للحـــدث أبعـــاداً ميتافيزيقية ، أو يكسبه مسحة من المجهول ، المجهول الذي ينتظره الجميع] [٢٣٦] .

علي : ورحت طابق بايدي .طابق . بايدي (الفلاحون يضغطون على اسنانهم) لحـــد روحه ما طلعت .

النص : (لأحد الفلاحين) هو مين ؟

فلاح : (بغضب وعتاب) السبع .

النص : سبع (ينظرون في خوف) ..

علي : لحد روحه ما طلعت .. ورحت سالخه .

النص : سالخه ؟

علي : طلعت المطوه من جيبي ورحت سالخه ....

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها .[٢٣٧]

لا يكتفي عبد الأحد بالتعليق على هذا الموقف فقط ، بل ويتدخل في معظم حوارات الشخوص كلما وجد بينهم بكلمات غريبة لا يفهمها بقية الشخوص .

عبد الأحد : عشرين سنة – عشرين سنة يا شاويش محروس وهوقاعد علـــى السـطوح ومغطي وشه ولاحد شافه أبداً .

محروس : هو مين يا شيخ عبد الأحد ؟

عبد الأحد : شيخ العرب .. مدد يا بدوي .[٢٣٨]

ويعد بعض النقاد شخصية " الشيخ على " وشخصية " عبد الأحـــد " [نموذجيـن يجسدان الضياع والهروب من الواقع ، فالأول يهرب من عقم حياته الواقعية الحقيقية إلـى خيالات واساطير يخلقها في ذهنه البالغ النشاط والذي لم يستطع أن يحقق لــه أي رجـاء يصبو إليه . فشطح به في دنيا من البراري يخرج له فيها أسد يضـــع يـده فـي عنقـه ويعتصره ... إلخ وهكذا يهرب من هذه الدنيا خالقاً لسامعيه مجالات يهربون فيهـــا هـم أيضاً. ويدفعون له ثمن ذلك لفافات تبغ وطعام، والثاني هارب إلى العالم الآخر – هــارب إلى القدر وانتظار اليوم الآخر ، فقد انتهت به خطى حياته إلى هذا المكان .. فرفــض أن يسير خطوة أخرى .. وطفق يجسد ويخلق لنفسه عالماً من البركات والمعجزات والتأملات الصوفية – تهرب به من هذه الأرض إلى عالم الجنة بحورها وولدانهـا وأرائكهـا – أي النعيم الذي لم يستطع أن يعيشه في الدنيا ، فتوقف عـن الحيـاة وأخـذ يحلـم بــه فـي الآخرة][٢٣٩] .

وهذا الشكل من شكول الانتظار – الانتظار الميتافيزيقي – ينقده الكاتب على لسان "النص" وهو نشال انضم إلى قافلة الضياع التي تأويها "خضرة" في عشتها عند الكوبري .

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا .... ومن كتبت عليه خطى مشاها

النص : الراجل ده طول النهار والليل يكلم عن المشى وهو قاعد مطرحه .. مشيناها . مشيناها مايقول قعدناها أحسن .[٢٤٠]

ولكن عبد الأحد رغم أنه يسير الخطى التي كتبت عليه فهو لا يزال ينتظر شيئاً ما، ولا يزال يراوده أمل غريب في أن يصل إليه شخص ما ، فيغير نظـــام حياتــه كيـف ؟

ومتى؟ لا يدرى ولكنه يأمل في حضوره ، فقد يفتح القادم باب أمل له في حياة اخرى غير التي يحياها .. فهو لا يعرف من أين أتى ؟ وإلى أين يسير؟ !!

يوسف : انت منين ؟

عبد الأحد : من أرض الله يا ولدي – من أرض الله .

يوسف : أيوه عارف . كنت فين قبل ما تيجي هنا ؟

عبد الأحد : في أرض الله يا ولدي .. في أرض الله .

يوسف : يوه .. تكونش قتلت حد ؟

عبد الأحد : أي نعم .. قتلت يا ولدي .. قتلته من زمان .

يوسف : هو مين ؟

عبد الأحد : الشيطان ياولدي . الشيطان . (٢٤١)

لايفصح عبد الأحد عمن ينتظره ، ولا عن صفاته أو هويته كل ما يفصح عنه أنه في انتظار " عبد الموجود " فهو دائم السؤال عنه ... وعن موعد مجيئه .

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا .... ومن كتبت عليه خطى مشاها.

النص : وانت يا شيخ عبد الأحد ... ما فيش حاجة انكتبت عليك أبداً ؟

عبد الأحد : اتكتب يا ولدي .. اتكتب.

النص : أمال مابتمشيش ليه ؟

عبد الأحد : لما يوصل يا ولدي .. حا أمشي على طول .

النص : هو مين ؟

عبد الأحد : عبد الموجود يا ولدي .. عبد الموجود .

النص : ما يجي ويخلصنا .

عبد الأحد : حايجي يا ولدي .. حايجى .

النص : والله باين عليه حايخمك .. وماهو جي (٢٤٢)

يظل " عبد الأحد " يردد طوال المسرحية أن " عبد الموجود" سوف يأتي ويوصي زملاءه فى عشة خضرة بأن يتركوا "عبدالموجود " ينتظره إذا جاء وهو بالخارج إذ إنـــه هو الوحيد الذي يملك حل المشكلة ، ولكن " خضرة " بعد الضياع التام لكل من حولهـــا

وعلى رأسهم " سامي " تفقد كل أمل لها في الانتظار ، ولذا تواجه " عبد الأحـــد " بعــدم جدوى انتظاره .

عبد الأحد : إذا جه عبد الموجود – أنا راجع على طول . خليه يستناني .

خضرة : ماحدش حايستني هنا ... سامع .

عبد الأحد : قعد عشرين سنة مغطي وشه .

خضرة : (مقاطعه) ماحصلش .

عبد الأحد : حصل يا بنتي . حصل .

خضرة : ماحصلش .. ماحدش غطى وشه .

عبد الأحد : ده كفر يا خضرة .. كفر .

خضرة : روح دور عليه .

عبد الأحد : حا يستناني في الميعاد.. وأنا راجع . عبد الموجود وهو اللي حايحل المشكل،

خضرة : ما حدش حا ييجي .. وانت موش راجع . (٢٤٣)

وقد يقول البعض إننا نلمح في الحوار السابق أصداء من مسرحية فـــي " انتظـــار جودو" لبيكيت ولكنني أجزم بأن الفرق واضح بين الانتظارين ، فانتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي وهونتاج لحضارة مغرقة في المادية – كما أشرت في الجزء الأول مـــن البحث – أما انتظار عبد الأحد لشخص اسمه "عبد الموجود " [الجيم المضمومة ، والمـــد بعدها ثم الدال .. يجعل ذهن المتلقي يقارن بين حضارة زراعية لها أخلاقهـــا وقيمتهـــا الروحية متمثلة في كلمة "عبد" وبين حضارة تعاني من فراغ روحي، والعبودية للـــه]:(٢٤٤) إضافة إلى ما في الاسمين – المنتظر " عبد الموجود " والمنتظر " عبد الأحد " من دلالـــة هي في الحقيقة الفارق الجوهري بين الحضارتين .

ومن شكول الانتظار السائدة في المسرحية شكل الانتظار الســلبي والـــذي يمثلـــه "انتظار الأم" وانتظار "الفلاح أبو نور" فالأم في المسرحية تنتظر ابنها العامل الـــذي قتـــل أثناء اشتراكه في مظاهرة عمالية كان العمال يطالبون فيها بحقوقهم بعد أن ألقي بنفسه في الترعة هرباً من الرصاص الذي اطلق عليهم ، وقد رأت الأم هذا المشهد بنفســـها ، ممـــا أدي إلى وقوعها أسيرة حالة نفسية سيئة.ترفض الواقع المؤلم بجميع أبعاده، وتمني نفسها

بتغيير الواقع فهي [في الوعي تنتظر عودة ولدها ، وفي اللاوعي تدرك أنه مات غرقاً كما رأت، لذلك فهي لا تفعل شيئاً إيجابياً ، لا تأتي أي فعل ، انتظارها انتظار عقيم] (٢٤٥)

ومنذ بداية الفصل الثاني والأم تنتظر على الكوبري عودة ابنها .

الأم : أنا جيت يا حبيبي. جيت أهوه. ومعايا الغدا. سمك. سمك مقلي بلطي. أنا عارفه إنك بتحب البلطي. وأنا قلياه بإيدي. بس تعالى. ما تتأخرش. أحسن السمك يبرد وانته بتحبه سخن. والعيش طازة من عند عمك سماعين في أول الشارع رغيفين ياكلهم بالهنا والشفا. تعال. أنا أمك حبيبتك. جبت لك السمك تعالى بقا تعالى.(٢٤٦)

تظل الأم تردد طوال المسرحية نفس الجمل تقريباً والتي تدل على انتظارها ، وفي واحد من المواقف الكثيرة التي تكون فيها الأم منتظرة على الكوبري وبينما هي تردد نفس عباراتها السابقة يتدخل "أبو تور" مستفسراً في بداية الأمر ، ثم معلقاً على الحدث رابطاً بينه وبين ما يحدث له بل وللجميع .

الأم : أيوه يا ابني الغايب حجته معاه ... يا بني تعالى بقا .. أنا تعبت .. أنا تعبت خالص والسمك برد والعيش نشف .

أبو تور : إلا قولي يا سيدنا الأفندي . هي الست بتستنظر مين ؟

خميس : ابنها .

أبوتور : وهو راح فين ؟

خميس : غرق .

أبو تور : غرق .. بسم الله الرحمن الرحيم . عليه رحمة الله . طيب وبتستنظر إيه ؟

خميس : شافته وهوبيغرق . ومن يومها بتيجي كل يوم تستناه . فكرها حايرجع ....!!

أبو تور : استغفر الله العظيم . حكمتك يا رب .

خميس : مش تكتب الشكوى بقى .

أبو تور : ياللا بينا . الله يخرب بيت البيه وقرايبه كلهم. هم اللي سبب البلاوي دي كلها.(٢٤٧)

أما انتظار "أبو تور" فيتمثل في انتظار من ينصفه من الظلم الواقع عليه من قبل "البيه" الذي أخذ منه الأرض قهراً وكذلك المحصول والبهائم فهو تجسيد للطبقة الكادحة

الواقعة تحت نير الإقطاع- ثم يريد بعد ذلك أن يحبسه .. ومأساة " أبوتور " في أنه يريد أن يكتب شكوي ولا يعرف إلى من يرسلها !! فالفساد مستشر في كل مكان حوله !!

أبو تور : غلبت وغلب حماري .

خميس : تشكيه لمين ؟

ابو تور : شور على حصيرتك ... نشتكيه لمين

خميس : للمأمور ؟

أبو تور : ماهو قايم قاعد آكل شارب عنده .

خميس : للمدير ؟

أبو تور : ما هو نسيب المدير .

خميس : للوزير .

أبو تور : طب ماهو راخر قريبه وزير .. وهلبت يعرف الوزير اللى احنا نشتكــــى لــه وتبقى الحكاية بزرميط .

خميس : لرئيس الوزارة ؟

أبو تور : صلي على النبي يا افندي . هو رئيس الوزارة فاضى للحاجات دي .

خميس : ماهو مافيش بقا غير ربنا ..

أبو تور : اشتكيت له كتير ..

خميس : (بضيق) أمال تشتكيه لمين بس ؟

أبو تور: أقولك نكتب الشكوى الأول .. وبعدين نشوف حا نبعتها لمين أهو زى ما تطلــع بقا. (٢٤٨)

يظل "أبو تور" منتظرا طوال المسرحية ، ومن المفارقات الغريبة أن شكـــواه لــم تكتب ولم يجد من يسمعه، فمرة يكسر القلم قبل أن تكتب ، ومرة يتعلل له خميـــس بأنـــه مشغول ولابد من ذهابه إلى البندر ، وهكذا إلى أن يأتي العسكري ويقبض على خميـــس لتنفيذ حكم نفقه عليه .. فيظل أبو تور ماسكا شكواه دون أن ينبس ببنت شفه حتي نهايـــة المسرحية ، فينتهي به الأمر إلى تمزيق الشكوى وإلقائها في الماء!!وشخصية "أبو تـــور" تمثل إدانة كاملة لمجتمع المدينة تجاه مجتمع القرية ، وإدانه لطبقة الحكام المشغولين عنـــه وعن أبناء طبقته ، ولذا فهو يردد طوال المسرحية " أصل ما ودوناش مـــدارس " وتـــارة

يشكو من آلام في بطنه !! إنه الجهل والفقر والمرض إضافة إلى الظلم الواقع عليه من قبل طبقة البهوات ومن على شاكلتهم إنه إحساس بالظلم والقهر، ويسهم في [تعميق هذا الإحساس شخصية أخرى مقابلة هي شخصية "جمعة" تاجر الحمير المسروقة الذى يروي أنه سجن سنة فى اثني عشر حمارا سرقهم، وسجن ثلاث سنوات في حمار واحد ، لأنه "الظاهر والله أعلم علشان كان الحمار بتاع واحد بيه، إنما الاتناشر حمارا كانوا بتوع جماعة فلاحين غلابة !!."] (٢٤٩) .

وانتظار "أبو تور" يعيد إلى الأذهان انتظار "عبده" مدرس الإلزامي في المحروسة ، فكلاهما ينتظر من يخلصه من الظلم الواقع عليه سواء من قبل المفتش أو من قبل البيه .

وعلى هذا فانتظار " أبو تور " وانتظار " الأم " – بجوار شكول الانتظار الأخرى في النص – يسهمان في إبراز خط الصراع الرئيس في النص أو– إن صح التعبير – ثيمة الانتظار الأفقية تسهم في إبراز ثيمة الانتظار الرأسية – كما أشرت .

أما الانتظار "الإيجابى" في المسرحية فيمثله انتظار "الفلاسكي" وانتظار "خضرة" وكلاهما فيه بحث وقدرة على الفعل . فأما " الفلاسكي " فينتظر عودة قرده "أشرف" وهو مصدر رزقه الوحيد ، كان قد أعطاه فطيرة "بسمنة" ويبدو أن أمعاءه قد أصيبت "يظهر معدته ما بتجيش على السمنة" وتركه نائما ، والفلاسكى يحب القرود بطبعه منذ أن كان صبيا – في قريته – عمره عشر سنوات وترك قريته مصاحبا " لقرداتي القرية " الذي علمه المهنة، فظل "خمسين عاما" في هذه المهنة ، ولكنه حين فك السلسلة لأشرف تركه وترك الناس وهرب !! ، فيظل يبحث عنه ، منتظرا العثور عليه ، أو عودته إليه .

الفلاسكي : .... طلعت أجرى وراه زي المجنون . الناس كانت فاكراها لعبة قعدوا يضحكوا . وأنا أجرى. جريت وراه البلد بحالها . لفيت لحد رجلي ما ورمت وعيني طلعت ما لقيتوش ..... عميت دخت ولا فيش فايدة .

خضرة : معلهش .. ربنا يعوضك .

الفلاسكي : منين .. منين بس .. دي عشرة .. ده بقاله معايا تمن سنين . ماطمرش فيه العيش والملح. طيب أنا عملت له ايه . اللي ما فيه مرة زعلته . ضربته . عليت عليه حسي . دانا كنت باشيل اللقمة من حنكي وأكلها له .

خضرة : خلاص يادكتور . هو الكلام حا يرجعه تاني .

الفلاسكي : ياريت .. ياريت يا خضرة .. كان الكلام يرجعه .. كنت أقعد أكلم طول العمر
طيب يفوتني ويهرب ليه؟ دانا اللي باشتغل عنده .. هو اللى بيجري علـــيّ . فيــه
صاحب شغل بيهرب. عليه العوض ومنه العوض .

خضرة : ما تعملش في نفسك كده .. أجيب لك لقمة .

الفلاسكي : لقمة . ما راحت اللقمة خلاص .. خلي بيّه . منه لله .. أشـــــرف .. أشــرف
..أشرف .(٢٥٠)

ويظل يبحث عن أشرف إلى أن ينتهى به الأمر إلى اليأس التـــام فيجلــس علـــى الكوبرى يجتر آلامه حاملاً سنارة يصيد بها السمك ، ولكنه لا يصيد شيئاً .

ومن نماذج الانتظار الإيجابى في المسرحية "انتظار خضرة" و"انتظار سامى" وإن كان انتظار خضرة تشوبه في بعض اللحظات شطحات ميتافيزيقية .. فخضرة لا يعـــرف أحد من أين أتت ؟ ولماذا حطت رحالها في هذا المكان بالذات ؟ لتــأوى نمــاذج بشريـــة متباينة – نشال ، لص حمير ، قرداتي ، فدائيون ، درويش – ومع ذلك فهي تنتظر مــــن ينتشلها من هذا المكان ، تأوى الجميع وتبحث عمن ينقذها ، تبحث عن أمل جديد ينقذهـــا من حياة الضياع القاتلة المحيطة بها والتى تعيشها ، فهى بمثابة [بؤرة تلتقي عندها مشاعر الشخصيات..وتتفرع منها الأحاسيس الجديدة].(٢٥١) ومن ثم تكتسب بعداً رمزياً .

النص : بيقولوا أصلها من الفلاحين .. وواحــد غواهــا وســابها ، دورت عليــه مــا لاقيتوش.. فقعدت تستناه ع الكوبرى لحد ما يرجع وتطبق في زمارة رقبته .

خميس : غواها إيه انت راخر ؟ دي تغوى مديرية بحالها .

النص : أنا شفتها في الميدان .

خميس : فين ؟

النص : في الميدان زي اللى بتدور على حد .

خميس : إمتي ؟

النص : إمتي .. إمتى . موش فاكر ... (٢٥٢)

فخضرة على الرغم من أنها تأويهم جميعا بيد أنها تمثل بالنسبة لهم أيضا لغـــزا لا يمكن حله .. فهى بالنسبة لهم غامضة ، أما هي فتعرفهم جميعا !!

النص : إلا انت كنت رايحة فين .. أنا شفتك في الميدان .

خضرة : ميدان ..!

النص : أيوه . كنت ماشيه في الميدان .كده زى اللى كنت بتدورى على حد .. ماشيه تتلفتي حواليكي .

خضرة : ماأنا طول عمرى بادور على حد يا نص .. (تسرح خضرة)

النص : بتدورى على مين ..؟

خضرة : على حد ....

النص : حد مين يعني .؟

خضرة : اللى بادور عليه .

النص : طيب وبتدوري عليه ليه ؟

خضرة : علشان ألقاه .

النص : تعرفيه ؟

خضرة : لأ .

النص : الله . طيب ما دام ما تعرفيهوش بتدوري عليه ليه ؟

خضرة : علشان أعرفه .

النص : اللى تعرفيه أحسن من اللى ما تعرفيهوش .

خضرة : وأنا أعرف حد ؟

النص : تعرفي .. تعرفينا إحنا . أنا والدكتور والشيخ عبد الأحد وخميس . دا أنت تعرفي ناس يامه قوى .

خضرة : أيوه على رأيك .. ناس ياما قوى .. ما هو عشان كده بأ دور .(٢٥٣)

ولذا فهى ترفض الزواج من خميس ، رغم محاولات " الفلاسكي " المتكررة لإقناعها بالزواج من خميس .

خضرة : يعني يا دكتور عايزني أصوم أصوم وأفطر على خميس ؟

الفلاسكي : هو يعني حشري شويه صحيح . إنما موش بطال .

خضرة : يعني فيه إيه بقا ؟ موش بطال في إيه ؟ في قنزحته وحطة مناخيره في العالي . دانت أصلك ما تعرفوش أنا عارفاه قبل ما يروح الجهادية والنبي دول زملاته

قالوا لي إنهم قعدوا في القرعة يعلموه لبس الجزمة في جمعه.. وبرضه كان بيمشي يقع .

الفلاسكي : ماهو اتجوز أهو .

خضرة : أيوه بس وسع الخطوة شوية . رجع من الجهادية اتبطر على عيشة الفلاحين حتي الولية اللى كان متجوزها طلقها . (٢٥٤)

وخضرة شخصية فيها [غموض وفيها قوة إرادة ، ويعمق المؤلف هذه الشخصية كي يجعل منها رمزا، فيضفي عليها الكثير من الصفات، فهي لا تعرف عن أهلها شيئا، ولا تعرف عن حياتها الماضية شيئا، مع "سامي" تقول إنها أحيانا تظن أنها ولدت فوق الكوبري، وأحيانا أنها تزوجت فلاحا ، ترك البندر فأغوته واحدة أخرى وتزوجته ولم يرجع ، أو أنه ذهب ليستحم في الرياح فاختطفته الجنية] (٢٥٥).

وعلى هذا فقد تكون خضرة في الدراما رمزا لمصر المحروسة التي تنتظر من يخلصها فهي تبحث عن رجل ، ولعل في رفضها الزواج من خميس مايدل على ذلك . وربما يدفعها هذا الانتظار إلى اليأس فتبدو عليه مسحات ميتافيزيقية أشبه بانتظار عبد الأحد ، حيث تنادى في منتصف الليل أكثر من مرة " أجيب أكالك منين ياورور "(٢٥٦) .

وفي هذا الحوار الذي يدور في منتصف الليل ما يعمق الرمز ، ويجعل الانتظار يأخذ بعدا يتعدى نطاق " خضرة " الشخصية إلى نطاق " خضرة " الرمز .

الفلاح : اشرب يا خاله ؟

خضرة : اشرب (تحدث نفسها) اشرب . كلنا بنشرب . لحد امتى ؟ لحد ربنا مايريد . لحد ما البر يطبق على البر .. وما يبقاش فيه كوبري نقعد عليه .

الفلاح : بتكلمي مين يا خاله ؟

خضرة : باكلم نفسي .... (تحدث نفسها) قال أجوز قال . مين . مين يعني ؟ مرة موش كفاية ؟ مرتين موش كفاية ؟ تلاته أربعة .. لكن هو مين ؟ لوجه من هنا! (تنظر ناحية اليمين) حايلقاني .. ولوجه من هنا (تنظر إلى اليسار) حايلقاني . لو طلع من الميه برضه حايلقاني أنا قاعدة على الكوبري .

عبد الأحد : حي . قيوم ! قعد عشرين سنه مغطي وشه . ويوم ما عبد القادر قال عايز أشوف وشك ووراه وشه. طق مات .

خضرة : (تحدث نفسها) صحيح. صحيح طق مات. وكان مخبي وشه ليه؟ كان مخبي
وشه ليه. علشان حلو. علشان وحش. موش عايز حد يشوفه. ليه. طيب والراجل
مات ليه ! ليه مات. أهي عيشه. أجيب أكالك منين يا وزور . (٢٥٧)

ولعل لحظات فقدان الثقة التي تنتاب خضرة في انتظارها الطويل هي التي تدفعها إلى التخيل بأن زوجها الوهمي قد تركها (حامل) وأن هذا الحمل سيسفر عن ابن قوي البنية ربما هو الذى يملك القدرة على إنقاذها وانتشالها من حياة الضياع ، أو ربما يكون هو الأمل الذي تنتظره .

خضرة : ..... وساعات بيتهيألي إنه فاتني حامل . وأنا لسه حامل لحد دلوقت . واللي
في بطني حاييجي عليه يوم ينزل ويكبر ويبقى راجل ملو هدومه زيه ..!! (٢٥٨).

وكأن الكاتب أمام لحظات اليأس التي تعيشها مصر يريد أن يقول : إنها بحاجة إلى ابن شرعي يخرج من قلب الطين الذي تشرب بماء النيل كي يحررها مما هى فيه . أما "سامي" فهو طالب بكلية الطب وهب نفسه لقضية الدفاع عن وطنه ، فانضم إلى مجموعات الفدائين الذين كانوا ينفذون عمليات اغتيال سياسية ، ومن ثم فهو يتخذ "خضرة" ملجأ له - شأنه شأن الآخرين - وملاذا ومن عشتها مخزنا لإخفاء السلاح . ولهذا فهو ينتظر أيضا. ولعل هناك صلة تشابه بينه وبين " خضرة " فهو يجسد نموذجا من نماذج الضياع الكثيرة السائدة في المسرحية ، وإن كان ضياعه يختلف عن ضياع الآخرين .

سامي : موش عارف يا خضرة .. فيه جوه .. فيه جوه حاجات كتير موش فاهمها .

خضرة: اللي ما تفهموش النهاردة بكره تفهمه.

سامي : امتى. لما أكبر. وأنا متهيألي إني شبت خلاص. بيتهيألي إني اتولدت شايب .
ساعات باحاول افتكر نفسي وأنا عيل صغير، ما بافتكرش العيال في الحارة كانوا
بيلعبوا بلي وكورة شراب . وأنا كنت دايما قاعد بعيد أتفرج عليهم وأقول دول
عيال . ليه ؟ ما أعرفش. العيل اللى ما كانش يذاكر كان أبوه بيجي يقول لي
علشان أعقله . كنت كبير وأنا عيل .

خضرة : عاقل من يومك ياسي سامي .

سامي : موش عارف. ده كان عقل والا كان إيه. كنت دايما باحس إني مسئول عن
العيال اللي معايا. وعن إخواتي. مع إن أبويا عايش، وأمي عايشه، أنا بقالي أكتر
من شهرين باجي هنا كل يوم ولغايه دلوقت ماعرفش عنك حاجة أبدا . (٢٥٩)

وأمام هذه الحيرة وهذا الضياع يفشل سامي في اغتيال إحدى الشخصيات السياسية الهامة وبدلا من أن يقتله تطيش الرصاصة وتقتل رجلا من المارة، موظف مسكين يعول أسرة مكونة من خمسة أبناء ، ومن ثم يفكر سامي في طريقة أخرى غير القتل ولكنه يفشل ويظل منتظرا .

سامي : عنده خمس عيال . طيب أنا ! لأ . لازم فيه طريقة تانية سكة تانية ما أعرفهاش، طيب ألاقيها إزاي ..لأ .. موش راجع . موش عارف ....

حازم : تعالي . ياللا نروح . كفاية .

سامي : سيبني .

حازم : أسيبك إزاي ؟

سامي : أنا موش مروح . أنا قاعد هنا . قاعد هنا على طول .(٢٦٠)

أما " خضرة " فلا تقتنع بهذه المحاولات الفردية التي تقوم على اغتيال أشخاص ، ولذا فهي تبحث عن طريقة أخرى وتحث الشباب على ذلك مما يجعل انتظارها تغلب عليه السمة الإيجابية [لأ. بس لازم فيه سكة تانية . سكة تانية غير القتل ... دوروا] (٢٦١). ينهي سامي انتظاره، فيسلم نفسه للبوليس بعد شعور بالذنب نغص حياته . وعندما تعرف خضرة تنتابها حالة من الغضب الشديد تشبه الهيستيريا ، فتثور في وجه الجميع تطالبهم بالتحرك وعدم الجلوس على الكوبري .

خضرة : سلم نفسه ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ علشان يوسف قال له ؟ علشان كان فاكره الراجل التاني؟علشان كان لازم يقتله علشان يسلم نفسه ؟ كان عايز يقعد على طول على الكوبري. أنا قلت له لأ .. قلت له لك بيتك ومدرستك. هو قال لي ما تقعديش على الكوبري. الكوبري علشان الناس تعدى عليه. موش علشان نقعد عليه. وأنا قعدت ما كانش فيه مطرح تاني. كنت باستناه. استنيته وجه . كنت عارفه إنه حا ييجي . إيديه حمره ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ .. سلم نفسه ليه ؟ علشان أنا قلت له فيه سكة تانية . صحيح فيه سكة تانية . سكة تانية غير الكوبري. طيب أنا كنت عايزاه .. كنت مستنياه . على الكوبري ..... موش جاي .. حا ييجي . (٢٦٢)

وتنتهي المسرحية بالتقاء انتظار " خضرة " بانتظار " الأم " ، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن "خضرة " -الرمز- بحاجة إلى تنظيم جماعي ليحررها مما هي فيه، حتى ولو

كان هناك ضحايا مثل الابن الذي قتل برصاص الخونة في المظاهرات. وعلى الرغم من اختلاف شكول الانتظار في الدراما وتنوعها بيد أنها ترتبط جميعها بشكل أو بآخر بخيط واحد هو السمة الرئيسة للمسرحية وهي الضياع بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، بحيث يصبح الانتظار -على اختلاف شكوله- في كوبري الناموس جزءا لا يتجزأ من البناء الفني للمسرحية إن لم يكن هو العمود الفقري لهذا البناء .

١ - ١٥

تختلف شكول الانتظار في " سكة السلامة " عن شكول الانتظار في " كوبري الناموس" ولعل ذلك يرجع إلى اختلاف " شكول الصراع في سكة السلامة " عن " شكول الصراع في كوبري الناموس " وذلك يرجع إلى [التطور في الرؤية عند " سعد الدين وهبه "، فقد شحذت أدوات الدراما الواقعية لدي الكتاب المصريين في هذه المرحلة من تاريخ الواقعية المصرية – في السياسة والمجتمع على السواء – من انفصال سوريا عن مصر الجمهورية العربية المتحدة سنة١٩٦١ إلى هزيمة ١٩٦٧ مرورا بعودة الجنود المصريين من اليمن ، ظهرت دراما النقد الاجتماعي وبالمثل دراما النقد السياسي ولا نغفل في هذا المقام دراما " الفتي مهران " للشرقاوي . نقد المجتمع والسياسة والوقوف أمام الواقع -ما كان وما يجب أن يكون- مزيج من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية](٢٦٣).

فمسرحية سكة السلامة تجمع بين النقد الاجتماعي والنقد السياسي من خلال هذه المجموعة من الشخصيات التي توقفت بهم سيارة "الاتوبيس " المتجه نحو الاسكندرية في بقعة مهجورة من الصحراء الغربية ، وإذا بهذا المأزق الذى يضع الجميع على حافة الموت [يكشف أستارهم الكثيفة من الألقاب والعز والجاه ويبرز حقيقتهم التي اصطبغت بلون واحد هو المصلحة الشخصية والمصلحة الطبقية ، وبخاصة عند أولئك الذين صورهم سعد الدين وهبه في إطار ما ندعوه الآن بلغة السياسة والاقتصاد " الطبقة الجديدة" وهي الطبقة التي قادت بلادنا إلى كارثة الخامس من يونيو بالاشتراك مع عديد من العوامل الأخرى، فقد كانت " سكة السلامة " الدقة الأولى فى ناقوس الخطر الذى نبه الأذهان إلى جرثومة السقوط فى البناء الاجتماعي] .(٢٦٤) وأول ما يمكن ملاحظته فى "سكة السلامة" هو اختفاء ظاهرة الانتظار الفردى حيث [ظهرت ظاهرة الانتظار

الجماعي -المسرحية١٩٦٤- واختفي شكل الانتظار الميتافيزيقي، وظهر شكل الانتظار الواقعي -يمكن القول إذن بأن ظاهرة الانتظار في "سكة السلامة " يمكن تسميتها: الانتظار الجماعي الواقعي. وهذه التسمية تتفق مع حدس الضمير الشعبي الجمعي في مصر، تمثل الحدس في الإرهاص بالمأساة ، هزيمة ١٩٦٧] . [٢٦٥]

المسرحية إذن مزيج من النقد الاجتماعي والنقد السياسي وفي إطارهما تبدو ظاهرة الانتظار في شكلين : هما انتظار الحياة ، وانتظار الموت والشكلان [يعبران عن الضمير الجمعي] .[٢٦٦] وانتظار الحياة ، وانتظار الموت شكلان ظهرا من قبل في مسرحية "المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور والتي تناولها البحث سابقا ، الأمر الذى يدفع إلى القول بأن سعد الدين وهبه في " سكة السلامة " قد تأثر بمسرحية محمود تيمور ، والفارق الوحيد بين النصين - في نظري - هو تطور الرؤية عند سعد الدين وهبه بحيث اتخذت منحى سياسيا نتيجة لإيمان الكاتب بالفكر الاشتراكى ، فجاءت مسرحيته مزيجا من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية - كما أشرت - بينما تغلبت الواقعية النقدية على مسرحية تيمور. أى أن سعد الدين وهبه قد تأثر بمسرحية تيمور في الإطار العام أو "الشكل" بينما طور الإطار الخاص بحيث جعله يختلف فكرا وصراعا بل وشخوصا أيضا .

تجمع "سكة السلامة" أربع عشرة شخصية ، معظمهم من الطبقة المتوسطة والطبقة دون المتوسطة ، كانوا يستقلون سيارة " أوتوبيس " ضلت طريقها ، فبدلا من أن تتجه إلى الاسكندرية تفقد طريقها في الصحراء نتيجة لعدم خبرة السائق بالطريق فهو لأول مرة يقود سيارة على خط مصر -اسكندرية ولذا فقد ضلله " فكري " الصحفي المنافق ، ينزل الركاب - الذين لا يعرفون أنهم ضلوا الطريق - ينتظرون إصلاح السيارة حتي يتم توصيلهم إلى الاسكندرية !! وفي ظل هذا الانتظار يكشف الكاتب عن أسرار النفس البشرية ، فيبدو الطابع الفردي على الانتظار- في البداية - تماما كما كان عند محمود تيمور فى المخبأ رقم ١٣ حيث يكون الفصل الأول بمثابة تعرف على الشخوص والسمات النفسية لكل منهم ، فالعمدة " عثمان" ترك بلدته متجها إلى الاسكندرية بحثا عن "واسطة " من أجل إدخال ابنه كلية " الهندزة " !!.وكان قد حصل على الثانوية العامة بمجموع يقل عن مجموع دخول " الهندسة " بنصف درجة !! و" فكري " الصحفي كان متجها إلى مرسي مطروح لعمل " ريبورتاج" صحفى من أجله دفع السائق إلى الطريق

الخطأ !! ، أما " سوسو " الممثلة من الدرجة الثانية ، فكانت في طريقها إلى الاسكندرية لتصوير أحد الأفلام يرافقها " قرني الريجسير"، والمحامي " أبو المجد " ذاهب لحضور جلسة لإحدى القضايا في الاسكندرية ولا مانع من تقضيه يوما أو يومين للمتعة ، وكذلك "حسين" رئيس مجلس الإدارة ، و" محمد " الموظف و " إلهام " الزوجة كانا في طريقهما لقضاء ليلة حمراء في الاسكندرية بعيدا عن أنظار الزوج والزوجة !! ، و" اسماعيل " التاجر الهارب بكل أمواله خوفا من قرارات التأميم، و "جلنار" السيدة الارستقراطية السابقة والتي كانت ذاهبة للبحث عمن يقرأ لها الطالع حتي تعرف ما ينتظرها في المستقبل!! و"فتوح" الشاب الشاذ المخنث ذاهب لتلبية رغبات أصحابه الذين أرسلوا له برقية يطلبون منه الحضور فورا لتسليتهم فهم على حد تعبيره "يعيشون فى جحيم بدونه"!! .الجميع ينتظرون إصلاح السيارة حتي يحقق كل منهم أمله الخاص ومصلحته الذاتية، وفي إطار هذا الانتظار يأتي النقد الاجتماعي والسياسي -وهذه نقطة اختلاف جوهرية بين مسرحية محمود تيمور ومسرحية سعد الدين وهبة- يتمثل ذلك في الحوار الذى يدور بين "العمدة" وبين "الصحفي" حيث يبدو النقد الاجتماعي والسياسى، و[الغريب أنه بعد ثلاثين عاما من المسرحية (١٩٦٤) يمكننا أن نقول إن نفس الشيء لم يزل يحدث الآن ! الواقع الاجتماعي والواقع السياسي الذى تم الخلط بينهما لأن الواقع السياسي يشكل الواقع الاجتماعي][٢٦٧].

عثمان : بقى حضرتك صحافي (بضم الصاد) .

فكري : ليه .. حضرتك زعلان انت راخر م الصحافة ....

عثمان : لا يا عم .. تفوتني في حالي بس الله يكفينا شرها ..

فكري : وحضرتك بتشتغل إيه ؟

عثمان : عمدة .. أبا عن جد .....

فكري : وجرى لك إيه كفى الله الشر م الصحافة بقى ؟

عثمان : خاربه بيتى .. كل يومين والتاني عشرة جنيه خمسة جنيه والحالة طين وانت سيد العارفين .

فكري : عارفين إيه خمسة جنيه إيه عشرة جنيه إيه ؟

عثمان : بتأخدهم الصحافة (بضم الصاد) المحافظ سافر المحافظ بسلامة الله رجع م السفر.. مدير التعليم بيجوز بنته..الحكيمباشي عمته ماتت..لسة الجمعة اللى فاتت بس دافع خمسة جنيه في طهور ابن رئيس المدينة .

فكري : خمسة جنيه في طهور ابن رئيس المدينة ...

عثمان : أيوه .. شكر وتأييد ...

فكري : شكر وتأييذ لرئيس المدينة اللى طاهر ابنه ؟

عثمان : الشكر للدكتور اللى طاهر الواد والتأييد لرئيس المدينة .

فكري : بمناسبه إيه ؟ تأييد بمناسبه إيه ؟

عثمان : ما قلتلك يا فندي بمناسبة طهور ابنه ...

فكري : كده ....

عثمان : أيوه .. دي الصحافة بقت صعب .. صعب خالص .

فكري : وحضرتك ما قلتلناش بقى لك عمده كتير .

عثمان : أكتر من خمستاشر سنة ولسة ناجح كمان في الانتخابات الأخرانية والواد ابني كمان نجح .

فكري : في الانتخابات ؟

عثمان : لأ.. في الثانوية وحب يخش الهندزة نقص له نص نمرة .. قلت ودي حكاية دي قالوا لازم استسنا.. سألت استسنا يعنى إيه قالوا واسطة سألت جماعة ولاد حلال زي حضرتك دلوني على أحمد بك اللى مناسب جماعة جنينة فى الكفر دا مدير كبير قوى في الهندزة سألت عنه قالوا لي الحكومة كلاتها ع البحر ف اسكندرية قلت أسافر أزور أبو العباس وأشوف للواد النص نمرة اللي معذور فيه . (٢٦٨)

نقد للواقع الاجتماعي السائد والذي أسهم بشكل أو بآخر في هزيمة الخامس من يونيو سنه ١٩٦٧ ، وإذا [تعمقنا في هذا الحوار فسوف نلاحظ أن الانتظار يمثل بعدا من أبعاده ، فالعمدة الذي ينشر المبايعة والشكر والتأييد والتهنئة لأولى الأمر ، إنما يفعل ذلك نفاقا اجتماعيا ينتظر منه أن يرضي عنه أولو الأمر ، ومن ثم يقومون بمساعدته في الانتخابات ، ويقدمون له العون وقتما يحتاج إليه] (٢٦٩) .

مظهر آخر من مظاهر الفساد الاجتماعي يظهر في – ظل الانتظار – في الحوار الدائر بين الصحفي وبين الممثلة والريجسير، والممثلة تمثل نموذجا للضياع والتي انقادت إليه رغم أنفها نتيجة للفساد المستشري في الوسط الذى تعيش فيه حيث الفساد الأخلاقي بكل ما تعنيه الكلمة من دلالات ، وتكتمل دائرة الضياع عندما تصبح مطمعا للجميع في

هذه البقعة من الأرض ، ولذا يزول العجب من موقفها حيث إنـــها الوحيـدة مـن بيـن المجموعة التي لا ترغب في استكمال الرحلة إلى الاسكندرية مؤثرة البقاء فـي صحـراء مترامية الأطراف أو العودة إلى القاهرة !! ، أما قرني " الريجسير " فقد كان يعمل من قبل شاهد زور في قضايا التعويضات لمصلحة شركة " الترمواي " !! وهو نموذج من النماذج التي طفت على السطح في ظل الفساد المستشري، وتكفى الدلالة الرمزية في اسم" قرني"!!

قرني : .... وأول ما جت النهدة ندهولي .

فكري : نهدة .. نهدة إيه ؟

قرني : نهضة المسرح ....

فكري : وبتشتغل كتير دلوقت .....

قرني : على ودنه ... مسلسلات .. روايات أفلام .. كله على ودنه . مش ملاحقين الشغل وحياتك .. أهو أنا إمبارح كنت في اسكندرية بنصور في أبو قير. قالوا لي النهاردة تنزل مصر تقب وتغطس وتجيب معاك ست سوسو ...

فكري : حضرتك بتمثلي في الفيلم ده ؟

سوسو : زمانه راح ...

فكري : والفيلم ده اسمه إيه ؟

سوسو : فيفا ظبطك .

فكري : (بدهشة) اسمه ثيثا ظباتا .. ده فيلم أمريكاني ... حضرتك بتشتغلي فيه ؟

سوسو : الأمريكاني اسمه ثيثا ظباته وبتاعنا اسمه فيفا ظبطك .

فكري : حاجة جميلة خالص .. بقى فيفا ظبطك .. ومين بقي فيفا وظبط مين ؟

سوسو : فيفا دا واحد اسمه مصطفي .. بيدلعوه بتيفا دخلت عليه مراته الأوده لقتـه مـع واحدة ست راحت صارخة وقالت فيفا ظبطك .

فكري : (بتهكم) مدهش ...

سوسو : وبعدين الست دي طلعت أخته ...

قرني : ويمكن تطلع أمه .. الله أعلم .. أنا سبتهم الصبح لسه ما اتفقوش تطلع أخته أمـه المهم تكون محرمة عليه وخلاص ... ما هي دى العقدة . (٢٧٠)

نقد موجه إلى بعض المؤسسات والهيئات الحكومية على سبيل المثال لا الحصر ، حيث التحايل على القانون بأساليب ملتوية من قبل شركة " التروماي " وإلى الرقابة على المصنفات والتي هي جزء لا يتجزأ من الإعلام والثقافة . تكتمل دائرة الفساد عن طريق النقد الموجه إلى الصحافة متمثلة في شخص " فكري " والعجيب أن يأتي النقد على لسان فكري نفسه !! يتضح ذلك في الحوار الدائر حول أسباب عدم شهرة الممثلة ، فلأنها شريفة – من وجهة نظرها – لم تأخذ حقها إعلاميا .

سوسو : .... عشان ماشيه بشرفي ما بلقيش حد ....

فكري : سيبي الموضوع ده على أنا .. تقدري تعتمدي على جهودي .....

حسين : أيوه يا مدام .. الأستاذ فكري دا صحفي عظيم انتي بس تديله أخبارك وهو يتصرف ...

فكري : تديني أخبار ..هه ... أمال الخيال فين يا أستاذ .. تفتكر حضرتك الخبر اللي يكون حصل ده يبقى خبر ...

حسين : أمال إيه ؟

فكري : يبقى تاريخ .. الخبر هو الشيء اللى لسه حا يحصل ... أمال .. حضرتك تعرفي جميلة جمال .. دي بقت ممثلة كبيرة إزاي ؟ أخبار موضوعات .. جميلة جمال تقوم ببطولة فيلم كذا وفيلم كذا ؟ وما حصلش ..الناس يعني حا تفتكر .. المخرج الأمريكاني اتش اتش وصل إلى القاهرة للتعاقد مع جميلة جمال على بطولة فيلم تقوم بالدور الثاني فيه انجريد برجمان .. هي يعني انجريد برجمان حترفع قضية وتطلب رد شرف .. المهم الأسم يظهر باستمرار .. جميلة جمال ..جميلة جمال .. مفيش أفلام .. حادثة سرقة .. ما فيش سرقة .. جواز .. ما فيش جواز .. طلاق .. المهم طاخ طيخ .. طاخ طيخ ...

قرني : على ودنه ...

فكري : عليك نور .

سوسو : يا سلام .. أيوه والنبي يا أستاذ بصرني أحسن أنا منكسرة وما ليش حد . (١٧١)

يبدأ القلق يساور الجميع ، فأثناء انتظارهم إصلاح السيارة لم تمر سيارة واحدة منذ أن تعطلت بهم السيارة!! مما يدفع المجموع لإلقاء اللوم على السائق الذي لا يسلم من سباب الجميع !! ولا يخفي التلميح السياسي المصاحب لموقف المجموع من السائق .

يتطور الحدث - في ظل الانتظار - فينتهز (فكري - حسـين - أبـو المجـد) الفرصة من أجل إقامة علاقات غير مشروعة مع الممثلة ، أما فتوح فينتظر الذهاب إلـى أصحابه بفارغ الصبر!! وعثمان يحاول إقامة علاقة تودد مع " جلنار هانم " ومحمد وإلهام في حيرة من أمرهما، فالوقت يمر وهذا من شأنه أن يفضح أمرهما..: أما السائق فينـدب حظه العاثر إذ إنها المرة الأولى التى يقود فيها سيارة على طريق مصر اسكندرية !! .

وتأخذ القضية بعدا سياسيا عندما يعلن السائق .. وهو رمز للقـائد - أنـه ليـس المسؤول وحده عما حدث ، فقد ضلل من قبل الصحفي الذي أرشده إلى طريق آخر غـير الطريق الأصلي ، ومن خلال المواجهة بين السائق والصحفي - وهو رمـز للإعـلام - الذي أسهم عن طريق التضليل في تغيير خط المسيرة الثورية وكان المفـروض أن يقـوم بدور المرشد والمصحح للمسار على اعتبار أنه أكثر احتكاكا بالجماهير وهـو بمثابـة " الترمومتر " الذي يقيس نبضها ويعبر عن وجهة نظرها .. وكلاهما - السائق والصحفـي - يلقي باللوم على الآخر .

فكري : سألتني ؟

سليمان : لا .. ما كانش فيه يافطة .

فكري : يعني انت جبتنا هنا ...

سليمان : انت اللى طلعتنا من على الخط الطوالي .. كان زمانا رحنا اسكندرية ..منك لله.

فكري : انت بتستعبط ياجدع انت .. انت عاوز تلقح بلاويك علي ....

سليمان : حرام عليك .. يعني الحق على اللى استأمنتك .. ده من أمنك لا تخونه ولو كنت خاين . (٢٧٢)

والجماهير أيضا مسئولة فكان يجب أن تتدخل في الوقـت المناسـب لتصحيـح المسار، ويأتي النقد الموجه للجماهير من خلال هذا الحوار بينهم جميعا مـا بيـن مؤيـد ومعارض .

سوسو : حناخد بالنا من إيه ؟ ناس راكبين إتوبيس ومعاهم سواق سايق حنقول له كمـان يمشي فين ... وإذا كان أعمي .. مفيش مخ ...

سليمان : انتو يعني كلكوا اتشطرتوا علي أني .. ما حدش فيكم كلم الأفندي اللي غشنـي ليه؟

حسين : الأفندي مش مسئول ..

سليمان :لأ .. بقى مسئول ساعة ما سألته .. مسئول يقول لي ع الحقيقة ما يخمنيش ...

أبو المجد : [يشير إلى السائق] حضرته دا أول مشوار له على خط إسكندرية... ومــاشي لوحده ..

سليمان : طب ما هو لو كان الأفندي نصحني بالحق كان زمانا وصلنا ...

جلنار : مصيبة .. مصيبة كبيرة ...

فتوح : حوسه .. حوسه واحتسنا فيها خلاص ...

محمد : إزاي ما خدناش بالنا .. كنا إيه نايمين .. واخدين مخدر ..

سليمان : منك لله يا أستاذ .. منك لله .[٢٧٣]

ينتهي الموقف بإلقاء اللوم كل اللوم على السائق باعتبار أنه المسئول الوحيــد فــي نظر الجماهير – عن كل كبيرة وصغيرة ، ومن اللافت للنظر في هذا المقام أن وســائل الإعلام هي التي أسهمت في ترسيخ هذا الاعتقاد لدى الجماهير ، فليس غريبا بعد ذلــك أن يختار " عثمان " السائق من دون الجميع كي يسأله عن مكان يقضي فيه حاجته رغــم أن الصحراء أمامه فيها متسع كبير لذلك !!

سليمان : تقدر تفهمني .. إشمعني مختارني أنا دون عن دول كلهم عشان تسألني .. ؟

عثمان : مش انت برضه الاسطى بتاعنا ومسئول عننا ....

سليمان : حا بقى مسئول عنكم بره العربية كمان ....

عثمان : ماهو ما دام ما وصلناش اسكندرية .. تبقي لسه مسئول عننا (ينظر إلى الباقين) مش كلامي مظبوط يا حضرات .. الكسكرة أهه .

سليمان : عايز إيه خلصني .. اسأل يا أخي ...

(يميل عثمان على أذنه ويرفع سليمان رأسه ويقول فيما يشبه الصراخ ..).

سليمان : ما قدامك الصحرا واسعه أهيه ..

عثمان : كده .. ما هي أصلها سميات .. سميات في الجسم .[٢٧٤]

يتكرر هذا الموقف في المسرحية أكثر من مرة مما يزيد من حدة النقــد السياســي والاجتماعي على السواء ، ليصل به الكاتب إلى حد السخرية من الواقع المعيش !!. وبينما الجميع ينتظرون يأتي الأمل في النجاة عندما تلوح لهم سيارة "فنطاس" محملة ب (بــنزين

الطائرات) سريع الاشتعال كان سائقها " عويس " قد ضل طريقه ، فيتسابق الجميع من أجل الظفر بالركوب مع "عويس" حيث إن " القنطاس " لا يتسع إلا لشخص واحد وعليهم جميعا الاختيار !! والاختيار صعب ، وهذا الموقف يعيد إلى الأذهان موقف المجموع عندما تلوح لهم فرصة النجاة في نهاية مسرحية المخبأ رقم ١٣ بيد أن موقف سكة السلامة كان في الفصل الثاني ، فتيمور استخدمه في نهاية المسرحية ليبين طبيعة النفس البشرية وميلها إلى الأنانية ، أما سعد الدين وهبه فقد استخدم المشهد لمزيد من النقد الاجتماعي حيث حاول كل فرد من أفراد المجموعة إظهار المرض أو الضعف ليثبت أنه أحق بالنجاة، وأثناء قيام "عويس" و "سليمان" باختبار الركاب من أجل أختيار واحد منهم يبدو النقد الاجتماعي مما يجعل هذا المشهد [من أفضل المشاهد في المسرحية ، فقد استعمل الكاتب كل شخصية من شخوص العمل أداة درامية لنقد الواقع الاجتماعي] (٢٧٥) .

عويس : فيه مطرح واحد .

حسين : واحد بس ؟

عويس : ما فيش مانع آخد واحد منكم معايا ...

حسين : زي بعضه .. و أول ما نوصل اسكندرية نبعت عربية تجيب الباقين .. يالا بينا ...

أبو المجد : يا للا بيكم فين ؟

حسين : أروح أجيب لكم عربية وأجي ....

فكري : واشمعني انت ...؟.

حسين : عشان أنا رئيس مجلس إدارة .. وطبعا لي نفوذ وأقدر أجيب لكم عربية ..

أبو المجد : ما هو الأستاذ صحفي..واتصالاته واسعه ويقدر يقوم بالحكاية دي .. وأنا كمان مش أقل منكم ..

حسين : طب وإذا كان واحد حيروح .. ليه يكون الأستاذ فكري بالذات أو حضرتك .. ليه مايكونش أنا ..

أبو المجد : وليه يكون انت.. ثم إن الحكاية مش محتاجة لنفوذ ولا غيره .. ولا محتاجة لاسكندرية كمان اللي حيروح يبلغ أي نقطة حدود .. هم حيجوا على طول ينقذونا .

حسين : خلاص .. يبقى نروح نقطة الحدود .. ياللا يا أسطى ...

فكري : يا للا فين ؟

قرني : ما تطول بالك يا أستاذ .. انتو حتكروتونا ولا ايه ؟

حسين : يعني إيه نكروتك ..

قرني : تكروتونا..يعني تكروتونا..اشمعني واحد منكم اللي حا يروح .. علشان بهوات .. يعني..لا كلنا واحد..

أبو المجد: علشان يعرف يبلغ .

قرني : ودي عايزه معرفة دي ..أي واحد حيروح يقول لهم فيه ناس تايهين في الحتة الفلانية حييجوا على طول ..

سوسو : بالظبط .. أروح أنا ..

حسين : لا يمكن . (٢٧٦)

مزيد من النقد .. مزيد من التوتر على مستوى القضايا المطروحة وعلى مستوي البناء الفني والعامل المشترك هو الانتظار .. انتظار النجاة !! وكالعادة يلعب الإعلام دوره في التضليل ، فها هو فكري الصحفي يمارس هوايته فيحاول اقناع " عويس " بأنه الأحق بالذهاب معه مستخدما قدرته الفذة على الاقناع والتأثير .

فكري : تاخد رئيس مجلس الإدارة .. ده راجل مغرور ومدعي ومرتشي .. وعلى فكره ده راجل خباص كبير .. حياته مليانه بلاوي .. تاخد العمدة ده موته وإراحة البلد منه.. واجب .. تاخد الارتيست .. تبقى وقعتك سودة .. إذا اخدتها معاك موش حا تخلص..وعلى فرض يعني ما حصلش حاجة .. الإشاعات حتهريك .. تاخد الولية الكركوبة التانية .. ألعن وأضل سبيل على الأقل الأولانية خلقة تتشاف.. تاخد الجدع الريجسير.. أعوذ بالله .. ده راجل اللهم احفظنا .. يبقى تاخد الافندي توح يا حفيظ .. ما فيش غير واحد يا اسطى .. واحد بس اللي يستحق إنك تنقذه علشان مصلحة المجتمع .. ومصلحتك انت كمان ...

عويس : هو مين ؟

فكري : أنا طبعا ...

عويس : وإيه مصلحة المجتمع ومصلحتي بقى ..؟

فكري : من ناحية المجتمع .. أنا عضو عامل وبأدي خدمة عامة .. ومن ناحية مصلحتك الشهرة .. المجد أنا أشهرك حا أخليك شخصية معروفة .. ريبورتاجات .. صور .. شهامة سائق ..لا .. بلاش سائق .. شهامة مواطن .. صورة علـــى تـلات عواميد .. البلد كلها حا تتكلم عنك .. صورة لك لوحدك .. صــورة لنـا احنـا الاتنين .. إيه رأيك ؟ . (٢٧٧)

يتعرى الشخوص تماما أمام " عويس " فيعرف دوافع كل واحد منهم ، وينتهي هذا المشهد بالتحول من النقيض إلى النقيض ، يقع المفتاح – مفتاح السيارة – في يد "سوسـو" فيصبح الجميع –بما فيهم عويس – تحت رحمتها ولكن المحامي يخلصهم جميعا من هـذا المأزق فيشعل النار في السيارة ، ليتحول انتظارهم من انتظار النجاة إلى انتظار المـوت مرة أخرى .. وعندما يظهر "رضوان" حارس المقابر المصاب بالهوس في بداية الفصـل الثالث يكتشف الجميع أنهم في منطقة ألغام بجوار قبور ضحايا الحرب العالمية الثانيـة ، تكتمل دائرة الضياع التام فيتخلى كل واحد عن أنانيته معلنا التوبة راجيا المغفرة اسـتعدادا لملاقاة الموت القادم لا محالة .

سليمان : وصلنا والحمد لله..وصلنا كلنا..شايفين انتو فين دلوقت .. آدي النهاية.. نهايـة السكة جيتوا برجليكم .. أمر الله صدر ..خلاص وما عدش غير التنفيذ .. وكـل حاجة ماشية في سكتها بالمظبوط يا سلام .. كل حاجة مرسـومة ..... نمشـي علشان في الآخر كل واحد يلاقي قبره .. يلاقي قضاه .. يلاقي ساعته .. خلاص .. كل واحد فيكو ينقي له تربة ويدخل فيها .. يدخل فيها برجليه ويتشاهد علـى نفسه الحكاية باينه زي الشمس .. كان لازم كل ده .. يحصل عشان نيجي هنـا .. نيجي من آخر الدنيا علشان نندفن في الحتة دي .. خلاص ياجماعـة .. مـا فيش خناق .. ما فيش زعل ..كل واحد يسامح أخوه ويخش تربته . (٢٧٨)

تقع رسالة كان قد كتبها فكري الصحفي وأعطاها لعويس ليرسلها إلى الجريدة ، عبارة عن "ريبورتاج" يفضح فيه أمر الجميع، فيأخذ المجموع موقفا منه وأثناء قراءة الرسالة يمـوت أحدهم "إسماعيل" ممثل "الرأسمالية"، يموت وهو متمسك بالحقيبة التي في يده، حيث سحب كل أمواله بعد قرارات التأميم، ويمارس سعد الدين وهبه النقد السياسي مرة أخـري مـن خلال هذا الحوار والذي يمثل الانتظار بعدا من أبعاده سواء على مستوى الفرد أو مستوى المجموع الذين يزداد اتعاظهم بعد هذا الموقف .

أبو المجد : دي ورقة البنك .. الشنطة فيها خمستاشر ألف جنيه .. سحبهم على تلات دفع .. أول دفعة فى٢٢يوليو سنة ١٩٦١ .

الصحفى : ساحبهم تاني يوم التأميم .

عثمان : تأميم ؟

الصحفي :٢٢ يوليو .. تانى يوم من أيام التأميم .. خاف أحسن يأمموا اللي في البنوك .. راح ساحبهم وحطهم فى الشنطة وتلقاه كان داير من يومها بيهم ..

حسين : (للمحامي) أنا رأيي نعد الفلوس قدامنا كلنا بصفتنا شهود وتخليها عهده عند حضرتك لحد ما نقدمها للجهات المختصة .

أبو المجد : امتي ؟

حسين : أما نوصل مصر أو اسكندرية ...

عثمان : امتي بس..د انا والله أعلم فكري تنده حا نموت واحد واحد زي الجدع ده. (٢٧٩)

وبينما هم ينتظرون الموت ، تلوح لهم فرصة للنجاة من جديد حين يجدون بئري ماء، لكن أحد البئرين مسموم كما تشير لافتة بين البئرين، فيعود التوتر للدراما من جديد .

سليمان : طب معناها إيه دي .. أنا مش فاهم معنى إيه دي يارب .. طب إذا كنت عايز تموتنا ما سيبتناش نشرب ليه .. لقينا اليافطة ليه .. عشان عمرنا يطول شوية .. شوية قد إيه .. عشان نموت من العطش .. ما نموت من الميه .. طب ما كلها موته . (٢٨٠)

وأمام اضطراب الجميع والتوتر الناتج عن طول لانتظار يتآمر "أبو المجد" على "عويس" انتقاما منه لما فعله بهم في الفصل الثاني ، فيقترح اللجوء إلى " القرعة " كي تقرر من الذى يشرب من البئر ولكنه يكتب فى كل الأوراق – أوراق القرعة – اسم "عويس " ليكون كبش الفداء للجميع . تكتشف " سوسو " المؤامرة ، فيفقدون جميعا الأمل في الحياة ويستعدون لانتظار الموت من جديد . وهكذا انتظار مستمر [بشكل الشكل الدائرى ، انتظار للحياة وانتظار للموت وانتظار للحياة وانتظار للموت].(٢٨١) إلى أن يتم إنقاذ المجموعة على يد حارس المقابر الذى أحضر حرس الحدود لانقاذهم ، وبعد أن تيقن الجميع من النجاة عادوا سيرتهم الأولى ، فبدلا من العودة إلى القاهرة يقررون استئناف رحلتهم إلى الإسكندرية غير متعظين بما حدث لهم فيما عدا " قرني " الذي يقرر العودة

إلى القاهرة بعد تردد، و"محمد" الزوج الذي يقرر الاستقامة، أمـــا "ســليمان" و"عويــس" فيفضلان البقاء بجوار السيارة لحين إتمام إصلاحها لأنها عهده !!

وهكذا تنتهى المسرحية ، بفرحة معظم أفراد المجموعة بالنجاة وهـــم لا يــدرون فلربما تأتيهم لحظة انتظار أخرى للموت !! وهما شكلان من شكول الانتظار اســتخدمهما الكاتب بوعي أسهم هذا الاستخدام بشكل أو بآخر في الحكم علــى جــودة النــص شكــلا ومضمونا .

١ - ١٦

تتنوع شكول الانتظار في مسرحية " رحلة خارج السور " لرشاد رشــدى ، وإن كانت سمة الانتظار فى النص تقوم على التداخل – تبعا لخطوط الصراع في النص – بين انتظار الشخصية من حيث كونه انتظارا فرديا ليتداخل هذا الانتظار بدوره مـــع انتظـــار المجموع، أى –إن صح التعبير – يمكن ملاحظة أن الانتظار يدور في عدة دوائر فرديـــة تتنوع بين السلبية والإيجابية وهذه الدوائر بدورها ترتبط بفلك الانتظار الأكبر للمجمـــوع متمثلا في انتظار تغير الواقع الاجتماعي الفاسد و عبور المجتمع كله إلى البر الثانى حيث الأرض البكر التي لم تدنس بعد ليبدأ فيها المجموع حياة جديدة.

ومن ثم يمكن القول بأن خطوط الصراع في النص هي التي توجه الانتظار بخلاف ما طرحه البحث سابقا حيث كان الانتظار هو الذى يسهم فى تحريك خطوط الصـــراع ، بينما في مسرحية (رحلة خارج السور) تسهم خطوط الصــراع فــي إبــراز الانتظـــار كظاهرة متغلغلة في التكوين النفسي للشخصية وذلك من خلال إحتكاك كل طـــرف مـــن أطراف الصراع بالطرف الآخر .

والصراع في النص يقوم على التشابه والتقابل حيث يبحث كل الشخوص جـــاهدين عن الخلاص. الخلاص من ذواتها وتحطيم الأسوار التـــي صنعوهـــا بإرادتـــهم. فجميـــع الشخوص في النص يمثلون أنماطا سجينة تتخبط في البحث عـــن ذواتـــها حاملـــة فـــوق صدورها مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة ، وفي أثناء رحلة البحث عـــن مخـــرج لهذه الأزمات النفسية تبدو شخوص بعينها –فى الدراما– تدمر نفسها من حيث لا تـــدري، فهم يحكمون تطويق السور حول أنفسهم بدلا من القفز خارجه ، بينما تبدو شخوص أخرى تحاول كسر القيود التى فرضتها الأسوار محاولين الوصول إلى بر الأمان..وهذا الوجــــه

النفسي للصراع ربما يكون مصدره : إدراك كتاب الدراما والقصة والرواية المتزايد لعلم النفس المعاصر ، هذا الإدراك المتزايد جعل الكثيرين من الكتاب والمتلقين على السواء أكثر استعدادا للتسليم [بأن هناك نوعا آخرمن القضاء والقدر ، ليس أقل وطأة من الذي نعرفه ، يعمل بنشاط في ذواتنا وهو مكون من قوى بيولوجية شريرة أو قوى نفسية جسدية ، أو قوى وراثية] . (٢٨٢)

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة في نص "رحلة خارج السور" من خلال المواجهة بين الفرد والمجتمع والتي تتم على مستويين في قصة (عم كامل) والتي تكون قد انتهت قبل رفع الستار عن المسرحية وفي قصة (فريد) والتي تبدأ مع بداية المسرحية.. "فكامل بك " المحامي الكبير، ذات يوم يتهم بقتل زوجته (شهيرة) التي انتحرت في الحقيقة لأنها لم تحتمل أن تخونه في شرفه مع حبيبها (أبو العيون) صديق كامل ، ورغم تبرئة المحكمة له رسميا فإنه لم يستطع مطلقا استعادة كيانه حيث أصبح في نظر الناس مجرما قاتلا .

وفي أثناء مواجهة عم كامل للمجتمع الكبير – وحتي لمجتمع اسرته الصغير المتمثل في ابنه (سعيد وابنته (محاسن) لم يستطع الصمود فدمرته التجربة ، حيث تشير إليه اصبع الاتهام من ابنه وابنته ومن الناس . ويهبط هذا الاتهام الغير مبني على أساس من الحقيقة على (كامل بك) كالقدر فيستسلم له وينزوي في داره ليتحول إلى " عم كامل " والحقيقة هنا أصبحت مزدوجة الدلالة ، فعم كامل برئ في الواقع ولكنه مجرم في نظر الناس . ويقابل هذا الموقف ويسير معه في تطور عكسي موقف آخر مشابه له – مع اختلاف النتيجة – هو موقف (فريد) وعملية بناء الكوبري .

ففريد يؤمن بمجموعة من القيم لا يشك لحظة في استحالة تحقيقها أو عدم وجودها وهو لذلك يكتشف وببساطة فساد العوامات التي بناها المهندس (شريف سامى) ويطلب في تقرير رفعه إلى الوزارة إزالة هذه العوامات حتى يمكن بناء الكوبري على أساس سليم، ولكنه يصطدم في تدرج صاعد باستحالة تحقيق ذلك على مستوى اللجنة الثنائية ، ثم مجلس المهندسين ، ثم الدائرة الأكبر أهل البلد حيث التناقض العجيب في المبادئ والقيم في مجتمع يسلم بأن للحقيقة وجهين ، وأن العوامات من الممكن أن تكون غير صالحة لكنها تصلح (فسدانة ومش فسدانة !!) مثل عم كامل (برئ ومش برئ !!) وبينما يستسلم عم كامل ويتحول إلى كم مهمل في بيته يسجن نفسه وراء السور المادي – ثم على المستوى

المعنوى أو النفسي سور هذا المجتمع المبني على تناقض النظرة إلى الحقيقة وفوضى القيم التى تسهم في ارتفاع هذا السور كل يوم ، أما فريد فلا يستسلم فهو يحاول تخطي هذا السور أو – إن صح التعبير– هدم هذه القيم التي قد تكون من نتيجتها أن يقع الكوبري –بكل دلالته الرمزية– بمن عليه .. بأهل البلد أنفسهم أصحاب المصلحة الحقيقية في بناء الكوبري ، فهو على الرغم من محاولاته المتعددة التي باءت بالفشل بيد أنه دائم التطلع إلى المستقبل المفعم بالأمل ولذا فهو يزداد تصميما على بناء الكوبري تسانده في ذلك (كريمة) زوجة سعيد ابن (عم كامل) ثم ينضم إليهما (حامد) أخوه ، وبعض الشرفاء بعد أن تخلت عنه " محاسن " حبيبته التي وقعت أسيرة لتلك القيم (فسدانة ومش فسدانة !!) ومن ثم فهو لا يستسلم كما فعل عم كامل ولم يقتل كما قتل الفرس " شهاب " الذي ضاق بأسوار منزل عم كامل (*) وحاول الهرب فأطلقوا عليه الرصاص.لتنتهى المسرحية بانتظار عام من قبل فريد وحامد وكريمة وبعض الشرفاء تحقيق حلمهم الجميل في تحطيم الأسوار وبناء الكوبري على أساس سليم وعوامات سليمة حتى يتمكنوا من العبور في يسر وسهوله وأمان إلى البر الثاني برّ الأمان .

يمكن ملاحظة ظاهرة الانتظار منذ بداية المسرحية ، حيث الفرس شهاب يصهل متمردا يريد كسر أسوار المنزل ، فهو ينتظر الانطلاق إلى عالم آخر جديد باحثا عن حريته التي قيدت خلف السور .

زاكية : قال الفرس شهاب بيزعق الزعيق ده كله علشان عاوز يقفز السور ومش قادر وحايقدر إزاي ؟ دا السور عالي. حد يقدر يقفز السور؟ (صهيل الفرس) أما فرس عبيط صحيح .

أبو العيون : سيبك منه ده أصله حمار .

عم كامل : أبو العيون .. الراجل ده راح فين ؟ ضروري راح يشوف الفرس .... الفرس ده حا يجنني ما الحصنة التانية كلها قاعدة ساكته . (٢٨٣)

يستخدم الكاتب هنا هذا الموقف منذ بداية المسرحية ليكشف عن أوجه التشابه بين عم كامل وبين الفرس شهاب وكلاهما ينتظر منذ زمن ما قبل المسرحية، فالفرس المقيد خلف سور الاسطبل يغري أعماقه في محاولة قفز السور، تماما مثل "عم كامل" الذي يعاني من صراع أليم بسبب نظرات الاتهام والإدانة التي ينظر بها أبناؤه له ، ومن ثم

كانت رغبته المكبوته في إعلان الحقيقة وتحطيم السور الذي طوق نفسه به ليتحرر علـــى الأقل من الذنب في نظر أولاده..ولكن كما كان السور عاليا يصعب على الفرس شـــهاب القفز من فوقه..كذلك كانت الأسوار المحيطة بعم كامل عالية الجدار .. وكلاهما ينتظـــر أول فرصة تسنح له بالقفز الأمر الذي يرسخ فى الأذهان منذ بداية المسرحية أن الفـــرس شهاب ليس رمزا لعم كامل فحسب بل لكل شخوص النص بلا استثناء ... وإلـــى حلقـة أخري من حلقات الانتظار في النص ينتقل الكاتب ومنذ بداية المسرحية أيضا فيعرض حلم (كريمة) في العبور إلى البر الثاني بعد أن ضاقت ذرعا بمن حولها .. فهي فتـــاة حالمـة تحلق بأحلامها نحو المطلق ، ومن خلال حوارها مع كل من (حامد) و(عم كامل) يبدو الاختلاف واضحا جليا بين الانتظارين – انتظار عم كامل وانتظار كريمة – مـــن حيـث إيجابية وسلبية كل منهما .

كريمة : أنا رحت بلاد كتير .. رحت الهند والصين وفرنسا واليابان .

عم كامل : كلام إيه ده . أبوك الله يرحمه كان موظف في محكمة مصر مش في الســلك السياسي .. تبقي لفيتي مع مين .

كريمة : لوحدى ياعم كامل (حالمة) لوحدى .

عم كامل : لوحدك .. ؟ امتي ؟ .

حامد : (ضاحكا) دي بتحلم ياعمي ...بتحلم ؟ بتلف الدنيا وهي قاعدة مطرحها .

كريمة : (مقتربة منه في عطف) انت حقك تعمل زي يا عمي .

عم كامل : (بخشونة) أعمل زيك ؟

كريمة : (بنفس العطف) أيوه .. تلف الدنيا بدل ما أنت قاعد طول النهار ما بتعملـــش حاجة .

عم كامل : الله يجازيكي يا كريمة .. أنا لفيت الدنيا قبل انت ما تتولدي .. وبالفعل مـــوش في الخيال .

كريمة : (تداعبه)-طب امتي ؟

عم كامل : زمان . أيام الدنيا ما كانت دنيا .

كريمة : (بلطف) أيام ما كنت كامل بك عبد الجليل المحامي الكبير .. قبل ما تطلع علـــى المعاش .. بابا كان دايما يكلمنا عنك . (٢٨٤)

إن الفارق بين " عم كامل " وبين " كريمة " أن الأول يعيش في الماضي أما الثانية فهي تعيش في المستقبل .. وكلاهما ينتظر تحطيم الأسوار المحيطة به ، ولذا كان من الطبيعي بعد ذلك أن يفشل (عم كامل) وأن تخطو " كريمة " خطوات واسعة نحو تحقيق حلمها . ولعل من الممكن ملاحظة ما في انتظار (عم كامل) من نزعة شخصية فردية، وما في انتظار "كريمة" من روح جماعية .. وهذا ما سوف تسفر عنه الأحداث فيما بعد .

كريمة : تعرف يا حامد إيه الحته اللى نفسي صحيح أروحها ؟ البرالثاني .

حامد : بقى لفيتى الدنيا كلها ولسه ماشفتيش البر الثاني ؟ (٢٨٥)

ثم يعود الكاتب أيضا ويلمح إلى انتظار " فريد " المهندس الشاب صاحب الأفكار التقدمية ، الذي يريد أن يستكمل بناء الكوبري حتي يتمكن أهل البلدة من الوصول إلى البر الثانى ، والكوبري هنا هو أي معبر إلى عالم أفضل ملئ بالورود والرياحين تظلل سماءه صفاء الحقيقة ، ومن ثم يسهم انتظار " فريد " في تحقيق "حلم كريمة " ليتحول الحلم إلى واقع ملموس ويتحول من حلم خاص إلى حلم عام ، ولعل استخدام الكاتب للحوار المتداخل بين الشخوص منذ بداية المسرحية يؤكد التداخل بين الماضى والحاضر من خلاله يبدو الفارق بين الانتظارين – انتظار كامل ومن معه من أمثال " أبو العيون " الذي يرتبط أيضا بالماضي لأنه جزء منه وانتظار فريد ومعه كريمة وحامد وهو يرتبط بالمستقبل .

وتداخل الحوار يعني سير الصراع الدرامي في مستويات عديدة في وقت واحد وهذه المستويات رغم خصوصيتها ترتبط بعلاقات توافق أو تضاد بحيث يتولد من الصراع صراع آخر وهكذا .... وجميع خطوط الصراع تبرز في النهاية صورتي الانتظار العام والخاص بما فيهما من سلبية وإيجابية .

فريد : اولا أنا ما ليش مصلحة في إن العوامات تتشال . وثانيا العوامات موجودة وأي إنسان يشوفها يقدر يعرف إنها فسدانة.. يعني ما تصلحش .. وفوق ده كله أنا ما فيش بيني وبين المهندس شريف سامي اللي بنى العوامات أي حاجة .. لا عمرى شفته ولا حتى سمعت اسمه إلا لما انتقلت هنا واستلمت الكوبري بعده .

حامد : صح . لكن مين يعرف الصح من الغلط .

عم كامل : (لأبو العيون) انت جيت باصاحبي ؟

كريمة : وبعد ما تكتبوا التقرير يا فريد يحصل إيه ؟

أبو العيون : (لعم كامل) تعرف مين في البلد ؟

فريد : يشيلوا العوامات الموجودة .. ونعمل عوامات جديدة كويسة .

عم كامل : مين ..؟

كريمة : وتبني الكوبرى ؟

أبو العيون : عبد السلام بك .

فريد : وابني الكوبري .

عم كامل : عبد السلام مين ؟

كريمة : وتوصلنا بالبر التاني ؟

أبو العيون : عبد السلام مشهور ابن عمي .. أخو شهيرة .

فريد : (ببساطة) آه طبعا .

عم كامل : جاي يعمل إيه ؟

كريمة : يعني حا اروح البر التاني يا فريد ؟

أبو العيون: يبيع التلاتين فدان اللي فاضلين من أرض شهيرة .

فريد : وما تروحيش البر التاني ليه .. تعدي الكوبري تبقي هناك .

حامد : صانع المعجزات .

أبو العيون : كان غلط تتنازل عن نصيبك .. لكن أهو تمن البراءة !

عم كامل : تمن البراءة ؟ .. انت بقيت معاهم ؟

كريمة : البر التاني جميل .. موش كده يا فريد ؟

أبو العيون : جرى إيه يا كامل .. انت نسيت والا إيه ؟

فريد : أجمل من هنا بكتير . حقكم تبنوا لكم بيت صغير هناك . تعيشي فيه انت وسعيد .

عم كامل : (متخاذلا) لا ما نسيتش يا صاحبي .. أنسى إزاي ؟

كريمة : (حالمة في قنوط) أنا وسعيد .

حامد : باقول لك انت صانع المعجزات !

عم كامل : أنسى إن أبوك حرمك من الميراث عشان وقفت جنبي ؟

فريد : معجزات إيه هو الواحد لما يبني كوبري يبقى بيعمل معجزة ؟

حامد : طبعا معجزة .. علشان الكوبري أساسه فسدان ... مالوش أساس .

فريد : ما قلت لك حا نغير الأساس..انت عاوز تألف قصة والا إيه ؟ على فكرة أنـــا فت على المجلة في مصر قالوا إنهم قرأوا رواتيك وحا يبعتولك جواب ..مـــا وصلكش ؟

حامد : بعتوه من سنة .. بس لسه ما وصلش . (٢٨٦)

والملاحظ أن هذا التداخل في الحوار حيث تلتقي كلمات لأناس لاتصب في مجرى حديث الغير. ومع ذلك تلقي الضوء عليها وتخلق لها معان جديدة، إضافة إلى اجتماع أكثر من طرف في وقت واحد يجعل المتلقي يقابل هذا بذاك ويخرج بمعنى آخر جديد ، وهـــو لايقوم على مجرد الموازنة بل على حقيقة اجتماعهما معا في مكان واحد هو بيـــت عـــم كامل حيث توجد الأسوار المحيطة بكل منها على اختلاف مستوياتها .

ومن اللافت للنظر أن الحوار المتداخل على مدار النص لاينتهي فيه الموقف بـــل يجر الكاتب فيه المتلقي إلى موقف آخر جديد بيد أنه مرتبط بالموقف الســـابق وهكـــذا .. ولعل هذا هو الذي دفع بعض النقاد إلى القول بأن هذا النص نص تركيبي [حيـــث إطـــار الحلقات الكبيرة الدائرة ، التي تفضي كل حلقة منها إلى حلقة أوسع – بينما فـــي الحقيقـــة تضيق الحلقات أثناء اتساعها لأنها تكشف عن مزيد من الانهيار النفسي والاجتماعي فـــي كل مرة . وكل حلقة من الحلقات لاتتم إلا عند نهاية المسرحية – أي أن الكاتب لا يقدم لنا حلقة كاملة أول الأمر – أو حتى جزءاً من هذه الحلقة ثم يتمها ، ولكنه يقدم شريحة مـــن الحلقات ليقابل بها شريحة من حلقة أخرى ثم شريحة من حلقة ثالثة حتـــي تضيـــق فـــي اتساعها – آخر الأمر وتتجانس عند نزول الستار] . (٢٨٧)

ومن هنا تبدو نماذج الانتظار في النص في خطوط أو حلقات متداخلة حتى نهايـــة المسرحية . ويمارس الكاتب من خلال الانتظار النقد الاجتماعي والسياسي وذلك عندمـــا يصطدم " فريد " باللجنة الثنائية التي جاءت لتعاين العوامات ، ويمثل هذا الاصطدام المحك الأول لاختبار قدرة فريد على تحقيق حلمة الذي ينتظره .

الخربوطلي : انت الظاهر ماعندكش إحساس بالمسئولية ...

فريد : أنا ....؟

الخربوطلي : طبعا . لأنك موش قادر تفهم حاجة .. موش قادر تراعي .

فريد : أراعي إيه ...

الخربوطلي : تراعي إن ده موش الكوبري الوحيد اللي بينبني من غير أساس ولا دي العوامات الوحيدة اللي فسدانة ولاشريف سامي المهندس الوحيد اللي بيغش ويسرق .. البلد كلها كده ..

فريد : يعني العوامات الفسدانة دي حاجة طبيعية ؟

الخربوطلي : طبعا .. طبيعية وعلشان كده ..

فريد : علشان كده ضروري نسكت ما نقولش إنها فسدانة .

الخربوطلي :اسمع .. أنا موش عاوز مشاكل فهمت ؟ .. موش عاوز وجع دماغ . (٢٨٨)

هذا هو المنطق السائد في المجتمع ، فقد أصبح الفساد هو القاعدة ومقاومته أصبحت استثناء ولعل في تسمية الشخوص ما يؤكد ذلك فالمدير اسمه (الخربوطلي) والمهندس الذي يريد الإصلاح اسمه (فريد) والمهندس المرتشي اسمه (شريف سامي).!! يهدد فريد اللجنة الثنائية بكتابة تقرير منفصل، فتقرر اللجنة حلا وسطا وعجيبا هذا الحل يمكن ملاحظة أن الانتظار بعد من أبعاده سواء على مستوى اللجنة أوعلى مستوى المجتمع ككل.

ممتاز : (يفكر) العوامات فسدانة وموش فسدانة .. ممكن (يكتب) العوامات ضعيفة بس هي موش ضعيفة .. دي موش نافعه أبدا .. طيب ما نقول (يكتب) العوامات رديئة لكن ... (يكتب) العوامات فسدانة ولكنهاتصلح أظن ما فيش بعد كده بقا .·. دي فكرة عظيمة يا سعادة الريس .

الخربوطلي : فعلا فكرة كويسة .

ممتاز : كويسه بس ؟ دي فكرة عبقرية .. هي فسدانة لأنها فسدانة في الحقيقة .. لكن تصلح في رأينا ورأينارأي فني ما حدش يقدر يناقشنا فيه (متهللا) آدي إحنا قلنا الحقيقة ياباشمهندس أمضي بقى .

فريد : أمضي على إيه ؟على قرار بيعترف بالفساد..بيضلل الناس.. بيقول لهم إن السرقة والقتل حلال؟ لأمتشكر.

ممتاز : انت بتتهمنا بالفساد يا......

الخربوطلي : ما فيش داعي يا ممتاز بك ....

فريد : القرار بتاعكم ده أفسد من العوامات نفسها..دي جريمة..جريمة فعلا (٢٨٩)

وفي نفس اللحظات التي يواجه فيها فريد قرار اللجنة يواجه على المستوى الشخصي موقفا مشابها وهو موقف محاسن منه فهي تحبه ولكنها تشعر بميل إلى شخصية "اسماعيل" الذي التقى بها في المصيف ومن اللافت للنظر أيضا عدم ظهور شخصية "اسماعيل" على المسرح نهائيا الأمر الذي يدفع إلى القول بأنها قد تكون رمزا للمجهول الذي يحارب فريد على المستويين العام والخاص .

لاتستطيع محاسن تحديد مشاعرها (تحب فريد وتميل إلى اسماعيل) والاثنان ضدان لا يجتمعان مثل قرار اللجنة (فسدانة وموش فسدانة) وهذه الحيرة وهذا القلق وهذه الحلول الوسطى ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار .

تتضح ملامح انتظار الشخوص داخل الدراما بعد نهاية الفصل الأول ، حيث يعيش كل من "عم كامل" و "أبو العيون" و "سندس" و "زاكية" الخادمان ، "سعيد" و "محاسن" في الماضي خلف الأسوار التي قضت على كل آمالهم وأحلامهم المستقبلية وعلى هذا فانتظارهم جميعا انتظار سلبي لا يوجد فيه فعل .. انتظار عقيم . والوحيد الذي يتخذ خطوة إيجابية بعد أن مل الصهيل هو الفرس " شهاب " فكانت نهايتة الرمي بالرصاص !! لأنه حاول القفز فوق السور. أما انتظار "كريمة" و "سعيد" و "حامد" فانتظار إيجابي فيه بحث وفيه فعل ، فكريمة الحالمة بالبر الثاني تشعر بأن حلمها يوشك أن يتحقق، وكلما تزداد رغبتها في تحقيق هذا الحلم تكتشف فجأة أن المعوقات التي تعوقه ما زالت موجودة في بيت عم كامل المحاط بالأسوار. وكذلك "حامد" الذي بدأ يكتب مسرحية جديدة ولكنه لا يستطيع أن يجد نهاية لها لأن الأسوار داخل المسرحية تعلو وتزداد ارتفاعا. ومع ذلك فانتظارهما انتظار إيجابي إذ إنهما لا ينهزمان أمام الواقع الفاسد كما فعل (عم كامل) و (أبو العيون) وغيرهما، ولا يندفعان نحو القفز محاولين كسر السور بقوة كما فعل الفرس شهاب فتكون نهايتهما، ولكنهما يفكران ويبحثان حتى يتحد حلمهما مع حلم (فريد) من أجل تحطيم الأسوار المحيطة بهم جميعا ويقتربون من النجاة في نهاية المسرحية .

يمارس رشاد رشدي النقد - نقد الواقع السياسي والاجتماعي - مرة أخرى في اجتماع مجلس المهندسين حيث المواجهة الثانية لفريد في رحلة انتظاره .. حيث الفساد ينتشر في كل مكان ، وحيث التناقض بين القول والفعل ، فالمسئولون يرددون شعارات

جوفاء ولا يعملون بها يرددون (نموت نموت ويحيا الوطن !!) وهم يقودون الوطن إلى الهاوية بتسترهم على الفساد ، ولعل الكاتب في هذه الإشارات المباشرة إنما كان يدق الدقة الثانية في ناقوس الخطر قبل وقوع كارثة الخامس من يونيو ٦٧ بعد أن دق سعد وهبة الدقة الأولى في "سكة السلامة " وأمام هذا التناقض العجيب بين التنظير والتطبيق يتحول فريد إلى متهم في نظر المسئولين .

شكيب : دلوقت العوامات افسدانة دي معناها إيه ؟ معناها إن المهندس شريف سامي حرامي .. ما هو كده .

فريد : أنا ما قلتش إن سريف سامي حرامي .

شكيب : (لفريد) أيوه لكن المسألة واضحة . دلوقتي هو حاسب الحكومة على عوامات معمولة من الخرسانة المسلحة لكن عمل العوامات من الطين والزلط .

فريد : دي الحقيقة .

شكيب : يعني حط في جيبه عشرة آلاف جنيه .

لبيب : واكتر بكتير .

شكيب : (لفريد) يا راجل اتقي الله . انت شفته بيسرق ؟ شفته بعينك ؟ وافرض يا سيدي إنه حرامي . أنا معاك إنه حرامي.. انت مالك ؟ هو حط إيده في جيبك خد محفظتك ؟ هي دي الأخلاق بتاعة الجيل الجديد ؟

عجيب : ما بقاش فيه أخلاق .

فريد : يا أفندم أنا في تقريري ما قلتش إن شريف حرامي .

شكيب : أيوه لكن أي إنسان يقرا التقرير يستنتج إن شريف حرامي .

منيب : في وزارة المعارف موظف كبير معروف إنه بياخد رشوة . كويس ؟ مدرس ابتدائي أظن كان له شغلانة ما رضيش يدفع رشوة، قامت وقفت، حضرته عامل أديب راح كاتب قصة بطلها حمار لكن حرامي بيسرق الأكل بتاع الحمير التانية، الموظف الكبير لما بلغته الحكاية اشتكى. وكيل الوزارة نده للمدرس. قال له: "يا استاذ إزاي تكتب قصة على موظف كبير في الوزارة ؟ المدرس قال له: يا سعادة البيه أنا كاتب قصة على حمار . وكيل الوزارة قال له : صحيح لكن أي واحد يقرا القصة يستنتج إن الحمار هو فلان بيه. خصوصا وإنك بتقول إنه حرامي. اتفضل يا استاذ خصم ١٥ يوم .

شكيب : نفس الحكاية . أنا موش عاوز نعاقب الاستاذ فريد . أنا بس بلومه .

فريد : بتلومني علشان قلت الحقيقة ؟

نقيب : الحقيقة ! يا حضرة المهندس .... مفيش غير حقيقة واحدة نموت ويحيا الوطن..نموت ويحيا الوطن .. قولوا معايا يا اخوانا نموت ويحيا الوطن (٢٩٠)

ينتهي مجلس المهندسين إلى إدانة فريد وإلى تأكيد تقرير اللجنة الثنائية (العوامات فسدانة ومش فسدانة) وفي نظري أن هذا المشهد -مشهد اجتماع مجلس المهندسين- من أفضل المشاهد في المسرحية والتي أستخدم الكاتب فيها الكوميديا وسيلة لإيصال فكرته ولا سيما في موقف التصويت على القرار، حيث يغلب السجع على الحوار ، وهو سجع مفتعل استخدمه الكاتب لزيادة حدة السخرية وزيادة حدة الهزل وبالتالي يسهم هذا فى تعبئة المتلقي -عن طريق الكوميديا- ضد الموقف ككل. ولعل في تناقض القرارات ما يشعر المتلقي بالتوتر والقلق وهذا بدوره مرتبط بالانتظار، فالمهندسون إنما صوتوا على القرار المتناقض بطريقة تصويت متناقضة بدافع القلق على مستقبلهم الوظيفي وقلقهم وترددهم أيضا مرتبطان بشكل أو بآحر بالانتظار !!

الرئيس : يا غريب بك..يا شكيب بك..يا حضرات الأعضاء..إحنا ما نقدرش نرفت حد .

شكيب : بعد كل اللي عمله .. دا كان ناقص يقلع الجزمة ويضربنا .

غريب : أنا استقيل لو ما ترفدش .

حسيب : وأنا كذلك .

منيب : دي إهانة .

نقيب : دي خيانة .

مجيب : ضروري يتحبس .

شكيب : في الزنزانة .

حسيب : ويضربوه السجانة .

شكيب : ويجرجروه الهجانة .

لبيب : عامل زي الدبانة .

نقيب : لعن أمنا وأبانا .

حسيب : قال العوامات فسدانة .

عجيب : أخلاقه خسرانه .

غريب : لاهو لاأنا .

الرئيس : يا حضرات الأعضاء .. أنا مضطر أطلعكم على السر .. أنا عندي أوامر عليا أن فريد ما يترفتش وموش بس كده ضروري يرجع لعمله ويبني والكوبري .

شكيب : يا خبر أسود .. ضروري مسنود .

حسيب : علشان كده قال اللي قاله .

لبيب : رحنا في داهية .

مجيب : باين عليه ابن ناس .

عجيب : أخلاقه كويسة .

منيب : بيكلم ....

نقيب : كل اللي قاله صح .

منيب : بيتكلم زي أولاد الزوات .

لبيب : أنا مكنتش فاهم حاجة.(٢٩١)

ينتهي انتظار " الفرس شهاب " بالقتل العمد لأنه حاول القفز من فوق السور، وليس عجيبا أن يتم ذلك في اللحظات التي يعترف فيها "عم كامل" بالحقيقة التي أخفاها سنوات عديدة ، وهي انتحار زوجته . ولكن هذا الاعتراف لم يغير من الأمر شيئا بالنسبة لعم كامل أو بالنسبة لابنة أو ابنته .. وكما حكم " عم كامل " على الفرس شهاب بالقتل، حكم كذلك على نفسه بالتقوقع داخل داره محاطا بالأسوار وعلى أبنائه بالضياع التام .

فريد : لكن الحقيقة كان يجب تظهر .

عم كامل : إيه الفايدة .لو كانوا عرفوا الحقيقة ما كانوش حايرحموها ولا يرحموني . كانوا حا يقولوا بتحب علشان كده انتحرت. كانوا حايقولوا معذبها علشان كده موتت نفسها . تفيد بإيه الحقيقة ؟ كانوا برضه حايقتلوني (صوت رصاص) (ويصرخ) قتلوه .. قتلوا شهاب يا صاحبي (فينهار ممسكا بكتف أبو العيون) قتلوه .. قتلوا شهاب يا صاحبي .. قتلوه .. قتلوه .

كريمة : (في ذعر) قتلوه ليه يا فريد ؟ قتلوه ليه ؟

فريد : عشان كسر السور..ربطوا رجليه وغمضوا عينيه وضربوه بالرصاص.. مافيش أسهل من قتل الحيوان(٢٩٢)

إن فشل "عم كامل" على المستوى الخاص (الطريق مسدود وحا يفضل مسدود وضروري أنا أفضل كامل اللي هم عملوه .. الوحش اللي حرق مراته .. عم كامل) يقابله إصرار فريد على المستوى العام ، وفي لحظة من لحظات التنوير بعد فشله في مواجهة مجلس المهندسين يصر فريد على إتمام بناء الكوبري على أساس سليم وإزالة العوامات الفسدانة مما يعطي انتظاره صفة الإيجابية .

فريد : .... ليلة المجلس اتهيألي إن البر التاني مالوش وجود .. إنه خرافة اخترعها العقل .. خدت المعدية ونزلت . الموج عالي والمية كلها دوامات . كان ممكن أتوه.. وقعدت أقدف .. أقدف لغاية ما وصلت وحطيت رجلي على الأرض .. وبعدين رجعت .. لكن بعدما اطمنتيت إن البر التاني موجود ولو إني ماكنتش قادر أشوفه.. الدنيا كانت ضلمة . (٢٩٣)

الظلام الكثيف المحيط بفريد والذي حجب رؤيته لبر الخلاص متمثل في تلك الأسوار العالية التي بناها المجتمع فجعلت حامد لا يتم مسرحيته ولا يستطيع إيجاد نهاية لها لأن (السور عمال يعلا والضلمة بتزيد..والهوا بيقل..وهم عمالين يبنوا) . يذهب فريد إلى الوزير شاكيا، وهنا يمارس الكاتب أيضا النقد السياسي من خلال وصف فريد لحديثه مع الوزير .

فريد : قال لي أنا دارس الموضوع ده كويس .. وده موضوع بايخ ما أحبش أكلم فيه .. قلت له بايخ إزاي يا معالي الوزير؟ قال لي بايخ .. موش فاهم بايخ يعني إيه .. قلت له يعني أنا غلطت لما قلت إن العوامات فسدانة .. قال لي لأمغلطتش .. العوامات فسدانة فعلا قلت له أنا ماأقدرش ابني الكوبري على العوامات دي ... يقع .. قال لي انت مالك .. يقع والا مايقعش .. انت مغسل وضامن جنة ؟ روح يا أفندي انتبه لشغلك..خرجت وأنا مصمم على إن العوامات ضروري تتشال. (٢٩٤)

كلما تطور خط الصراع وخطا نحو الأمام ، بدت إيجابية انتظار "فريد" – إن صح التعبير – يتحكم تطور الصراع وتطور الشخصية في إبراز الانتظار كظاهرة واضحة داخل الدراما ومن خلال هذا الانتظار يطرح الكاتب رؤيته ، أيضا كلما خطا خط الصراع خطوة إلى الأمام تذوب (الأنا) وتظهر الـ (نحن) مما يعطي الانتظار طابعا جماعيا . فأمام إصرار فريد يتبدد الظلام بعض الشيء ، فيكرر المحاولة ذاهبا مرة أخري إلى البر الثاني،

وهذه المرة يحضر معه وردة ، أي أنه في هذه المرة نزل على الأرض وقطف الوردة، وكان في المرة الأولى قد اكتفى بالوصول والنظر إلى البر الثاني في وسط الظلام ، فلم يحدد ملامحه . أما الآن فقد حدد ملامحه وأحضر معه الدليل ويكفي ما ترمز إليه الوردة من دلالة، عمق هذه الدلالة إهداوه الوردة إلى " كريمة " الحالمة بالبر الثاني ليبرهن لها على وجوده .. وعندها يتحول انتظارها من حلم إلى حقيقة ملموسة .

محاسن : شفتي حياتك كلها في الوردة دي.. علشان ايه ؟ علشان ايه ؟ موش علشان هو اللي جايبهالك ؟

كريمة : (حالمة) علشان من البر التاني .. بر الخلاص. فريد عاوزني ابني بيت هناك في وسط الورد وأعيش فيه مع سعيد..ها . ها . ها.

كريمة : لو كانوا يبنوا الكوبري ؟

محاسن : كان يحصل إيه يعني ؟

كريمة : كنت أخلص من اللي أنا فيه .

محاسن : والنبي انت عبيطة . بقى علشان كده مهتمة بالكوبري .. بيتهيألك إنه هو اللي حايغير الكون .. والله ولو ميت كوبري.(٢٩٥)

ولم تكن الوردة هي نهاية المطاف بالنسبة لفريد الذي يزداد إصرارا على تحقيق حلمه بل وحلم جيل بأكمله بل بلدة بأكملها ، بعد أن أحاطت بها الأسوار من كل جانب وذلك عندما يواجه أهل البلد جميعا – وهم أصحاب المصلحة الأولى في بناء الكوبرى – حيث لا يهمهم سوي بناء الكوبري سواء على عوامات فاسدة أو صالحة ، فهم على حد تعبير فريد (مساكين .. بيغرقوا وهم مش حاسين .. وعلشان كده ضروري الكوبري يتبني على أساس وإلا حانغرق كلنا) ولا يخفى ما في هذا الوصف من تعميق للكوبري كرمزونقد للواقع.

وحتي يتحقق ما يصبو إليه فريد لابد من هدم الأسوار وإزالة العوامات الفاسدة تماما، وكي يتم ذلك لابد أن يحاول كل فرد من أفراد المجتمع هدم ما بناه في هذا السور بيده ، وعندها فقط يتحقق الحلم ويجد حامد نهاية المسرحية .

كريمة : يعني فيه أمل في الكوبري يا فريد ؟

فريد : طبعا فيه أمل .

كريمة : وحاشوف البر تاني وأحط رجلي فيه ؟

فريد : وتعيشي فيه كمان .

كريمة : إمتى يا فريد إمتى ؟

فريد : يوم من الأيام .. بعد سنة .. اتنين .. تلاتة ما أعرفش .

حامد : يديم عليك العافية يا فريد يا خويا . السور عمال يعلا والنور عمال يقل . قول لي بقا أنهي المسرحية إزاي؟

كريمة : (متحمسة) خلي واحد يكسر السور يا أخي ويريحك .

فريد : واحد لوحده ما ينفعش .. حتى ولو كان شمشون الجبار .

حامد : ضروري يكون معاه عشرين تلاتين عامل على الأقل .. وكل واحد معاه فاس ومقطف وشغلانة . يزحموا المسرح .

فريد : لا يا حامد أنا أقصد اللى عملوا السور هم نفسهم اللي يهدوه كل واحد يهدم بإيده الحتة اللي بناها . دي الطريقة الوحيدة . (٢٩٦)

وينهي رشاد رشدي مسرحيته بتقوقع (عم كامل) وابنته وابنه داخل ذواتهم مؤثرين العيش خلف الأسوار هم ومن معهم لأن الماضي يشدهم وبقوة إلى الخلف مهما حاولوا الفرار منه . ولعل عبث " سعيد " – ابن عم كامل وزوج كريمة – بوردة البر الثاني وفركها بحذائه له دلالته على الغرق التام في مستنقع الماضي بكل ما فيه من ضياع وفساد تفوح رائحته فتزكم الأنوف . وعلى الجانب الآخر تنتهي الدراما بانتظار كريمة وفريد وحامد ومن معهم من الجيل الجديد تحقيق حلمهم الذي لم يتحقق بعد وهو بناء الكوبري حتى يتمكنوا من العبور إلى بر الخلاص .. وإن بدا هذا الحلم بعيدا لكنه قابل للتحقيق حتى بعد رفد فريد من عمله .

كريمة : انت فاكر علشان دستها بجزمتك .. خلاص ماتت ؟ قتلتها ؟ ما بقلهاش وجود ؟ لا .. لا .. انا شايفاها قدامي .. أهي . صاحية ومزهزهة .. ومنورة .. والبر التاني أهو أهو واسع وعريض ومليان ناس . والناس حاطين ايديهم في ايدين بعض وماشيين والطريق اللي ماشيين فيه كله ورد.. والورد في كل حتة.

سعيد : أحلام .. أحلام ؟ (ينهرها) فوقي من أحلامك دي . فوقي .. ايه ده ؟ إيه ده ؟ (يسمع خبط شديد)

حامد : بيبنوا الكوبري ..

كريمة : (متلهفة . بدون حلم .. كلها أمل) بيبنوا الكوبري .

سعيد : (منزعجا) مش بتقول فريد ....

حامد : (بهدوء تام) ده شريف فاضل .. شريف فاضل بيبني الكوبري .

كريمة : (صارخة) لا .. لا .. لا ..

سعيد : ها .. ها .. ها .. ها .

كريمة : (منتحبة . مكسورة) لأ .. لأ .. لأ .. (٢٩٧)

تنتهي المسرحية بتعرض الحلم للانكسار .. وإن كان انكسارا مؤقتا لأن السور لا يزال موجودا ولكي يتحقق الحلم الجميل ويتحول إلى واقع يجب على المجتمع ككل أن يزيل السور الذي بناه بلا سبب مفهوم عندها فقط يمكن أن يعيش الجميع حياة نظيفة في البر الثاني بر الخلاص ، ولعل هذا ما أراد رشاد رشدي أن يطرحه من خلال انتظار الشخوص داخل الدراما .

١ - ١٧

يمثل الانتظار عاملا مشتركا في أعمال "يوسف إدريس" المسرحية منذ أن كتب مسرحيتيه القصيرتين "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" حيث تطرح الأولى قضية الصراع الطبقي من خلال العلاقة بين مالك الأرض (السنباطي) وبين الفلاح (قمحاوي) الذي يعمل بيديه في أرض المالك وما يتبع هذه العلاقة بين المالك والأجير من علاقات ترتبط بها وكلها ترتبط بالصراع الطبقي ، فهي في مجملها تتعرض لقضية استغلال من يملكون لمن لا يملكون وإدانة هذا الاستغلال على جميع المستويات ، وهي قضية حملها على عاتقهم كتاب الواقعية الاشتراكية وتنتهي المسرحية بانتظار قمحاوي الحصول على حقوقه ومكاسبه.

أما المسرحية الثانية فتتناول حلما من أحلام اليقظة التي يحلمها "الصول فرحات" والذي يتلخص في حنينه إلى مدينة فاضلة هروبا من الواقع الجاف الذي لا جديد فيه، وبعد أن يبحر فرحات في عالم من الأحلام يكتشف أنه على أرض الواقع . يمكن أيضا ملاحظة ظاهرة الانتظار في أعمال يوسف إدريس الطويلة والتي تلت "ملك القطن" و"جمهورية فرحات" - وهي موضوع هذه الدراسة . تأخذ ظاهرة الانتظار في أعمال يوسف إدريس

أبعادا اجتماعية كما في (الجنس الثالث - المهزلة الأرضية) وأبعادا سياسية كما في (اللحظة الحرجة - المخططين) وأبعادا تراثية ذات مضمون سياسي أو اجتماعي كما في (الفرافير) (*) .

وسيقف البحث أمام " المهزلة الأرضية " والتي يشكل الانتظار بعدا رئيسا من أبعادها مضمونا وشكلا ، ففي المهزلة الأرضية يغوص " يوسف إدريس" في أعماق النفس الإنسانية ليناقش قضية من أهم القضايا التي تهم أي مجتمع من المجتمعات بوجه عام والمجتمع المصري بوجه خاص ولا سيما في تلك الفترة التي كتبت فيها (١٩٦٥) حيث بدأت التجربة الاشتراكية التي عاشتها مصر منذ ١٩٥٢ ولم تحقق ما كان يحلم به كتاب الدراما حيث بدا التناقض واضحا جليا بين التنظير والتطبيق ، فظهرت طبقات اجتماعية من الانتهازيين والوصوليين وأصبحت المصلحة الشخصية والمكاسب الفردية هي الشغل الشاغل لذوي المناصب دونما النظر إلى بقية الطبقات ، وما كان يحلم به "فرحات" في جمهوريته وما كان ينتظره "قمحاوي" لا يزال باقيا. فكان الفقر هو القضية الرئيسة التي طرحت في المهزلة الأرضية، الفقر بجميع أشكاله ، الفقر المادي والفقر الأخلاقي والذي بدوره أسهم في تشكيل الفقر المادي، ولعل هذا هو ما دفع الكاتب لأن يبدأ مسرحيته بهذه العبارة المكتوبة على الستارة الثانية (الدنيا ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأي) موقعة باسم فلاح مصري عجوز !!.

استخدم يوسف إدريس في مسرحيته أسلوبا تجريديا هذا الأسلوب كان قد اتبعه من قبل في الفرافير ، وهذا بدوره جعل القضية المطروحة في النص تتشعب فاختلط الواقع بالحلم . فالمسرحية مسرحية أفكار بالدرجة الأولى [لا تقدم للمتفرج عالم المسرحية الواقعية المألوف بأحداثه المتطورة وشخصياته ذات الأبعاد المختلفة وذروته المرسومة.... فمسرحية الأفكار عالم بديل ومنطق مختلف تماما عن منطق المسرح الرمزي . فهي تهدف أساسا إلى مناقشة مجموعة معينة من أراء وعرض هذه الآراء عرضا دراميا عن طريق التضاد والجدل] (٢٩٨) . ويمكن ملاحظة التجريد من تلك الأسماء التي أطلقها إدريس على شخوص العمل ، فالأخوة المتنازعون(محمد الأول) (محمد الثاني) (محمد الثالث) وأبوهم (محمد الطيب) وجدهم (محمد قارون) والطبيب اسمه (حكيم) والأم (كنانة محمد عيسى) !! والممرض (صفر) وهو يعني لا شيء وهذا بدوره يستحضر إلى الأذهان

شخصية (مستر زيرو) في مسرحية (الآلة الحاسبة) لالمر رايس حيث(مستر زيرو)ومـــن حوله من أصدقاء مسترواحد ومستر اثنين وحتى مستر سبعة .. الخ. وهذا -في نظري- يعني أن يوسف إدريس قد تأثر بالكثير من كُتاب الدراما الغربيين ولا سيما (بـــيراندللو) و(برنارد شو) و (بيكيت) و (يونيسكو) ، فالمسرحية على الرغم من أنها تطـــرح قضيـــة واقعية فإن بها مقومات تعبيرية لا تستقيم بدونها بداية من مقدمة المؤلف والتي نص فيـــها على أن المسرحية يجب أن تقدم في صورة حلم لا واقعي ، ثم الستارة الثانيـــة والعبـــارة المكتوبة عليها ، ثم الشخوص ومسمياتهم (*).

وكما بنى " لطفي الخولي" مسرحيته (قهوة الملوك) على قصة قصـــيرة ســـابقة ، فعل نفس الشيء يوسف إدريس ، فقد بنى مسرحيته أيضا على قصة قصيرة - شأنها فـــي ذلك شأن "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" -تحت عنوان "فوق حدود العقـــل" ونشرهـــا ضمن مجموعته القصصية " لغة الآي آي " وتتلخص أحداث القصة في " طبيب يطلب منه تحويل مريض إلى مستشفى الأمراض العقلية ويبدأ في اتخاذ الإجراءات اللازمـــة ، ثـــم يدخل عليه أخ للمريض يخبره أن أخاهم الأكبر أراد إدخال أخيه المستشفى ليستولي علـــى ميراثه من أبيه وعلى الفور يحاول الطبيب إبلاغ النيابة ، فيستعطفه الأخوان من أجل عدم إدخال أخيهما السجن لدرجة أن الأخ الأصغر - المتهم بالجنون - يعرض على الطبيـــب استعداده لدخول مستشفى الأمراض العقلية إنقاذا لأخيه" (٢٩٩) هذا باختصار مجمل أحـــداث القصة القصيرة .

أما في المسرحية فيطور الكاتب الأحداث فيجعل الطبيب شخصية محورية داخـــل الدراما ، فقد طلبت منه زوجته في الصباح تأمين مستقبل أولادهما ولذا لا بد أن يدبر شيئا من المال ، وفي غمرة العمل ينسى الطبيب ما طلبته زوجته ، وبينما هو منهمك في العمل يدخل عليه (محمد الأول) وهو مدير شركة ساعات مصطحبا معه أخاه الأصغر (محمـــد الثالث) طالبا تحويله إلى مستشفى المجانين .

ويبدأ الطبيب في اتخاذ إجراءاته العادية وهوغير مقتنع تماما لأن الأخ الأكبر يبدو متلهفا على الخلاص من أخيه ، وحين يوشك على الانتهاء من الإجراءات يقتحم الشقيـــق الثاني (محمد الثاني) حجرة الطبيب معلنا أن أخاه الأكبر لص ومخادع يريد التخلص من أخيه (محمد الثالث) وهو أستاذ بالجامعه ليستولي على الأرض التي ورثها مـــن أبيـــهم

وكان من قبل قد انتهز فرصة مرض اخيه (محمد الثاني) وهوجندي بوليس قتـل أحـد المجرمين خطأ برصاص مسدسه فأصيب بانهيار عصبي ولـذا انتـهز (محمـد الأول) الفرصة للاستيلاء على نصيبة من الميراث .

تثير المشكلة تفكير الطبيب في مشكلته الخاصة ، فيبدأ [عقله الباطن فـي خلـق حدوته حول هذه العائلة ، يختلط تكفيره الواعي بتفكيره اللاواعي ، ويبـدأ فـي تصـور أحداث أمامه لم تقع أساسا إلا في عقله هو ويتأرجح بين منطقتـي الوعـي واللاوعـي، فيضطرب تفكيره ويناقش المشكلة بينه وبيـن نفسـه مسـقطا أفكـاره الخاصـة علـى الأخرين][٣٠٠] يزداد توتر الطبيب بعد دخول زوجته ،ويحاول البحث عـن حـل لمشكلـة الأخوة الثلاثة فلا يجد لها حلا ، فيجرب عدة حلول أهمها عقد محاكمة في الفصل الثـاني للشخوص ليحدد المسئول عن هذا الفساد الأخلاقي وهذا الجشع الكامن في النفس البشريـة وأسبابه ، ويكون القاضي هو (صفر) وتماما كما فعل فرفور والسيد في الفرافـير تتبـدل المواقف ويصبح (صفر) قاضيا ولابد أن تطاع أوامره ، وعندما تبدأ المحاكمـة تتعقـد المشكلة ، فيبعث الموتى من قبورهم ممثلين في صورة الجـد (محمـد قـارون) والأب (محمد الطيب) والإدانة واضحة .

ولكن الطبيب يبحث عن الحقيقة المطلقة التي تجعل الإنسان قلقا علـى المسـتقبل، وتزداد المشكلة تعقيدا عندما تدخل زوجته مرة أخرى لتذكره بما طلبته منه في الصبـاح، فيصطدم عقله بالمشكله مرة أخرى وقد تعقدت فهو في اللاوعي يدين عائلة محمد قـارون وفي الوعي تحاول زوجته أن يكون مثل أبناء قارون !! ولذا [يستسلم عقله لطوفـان مـن الأفكار الهلامية والأشخاص الوهميين ، فيسقط عقلـه تمامـا، ولايجـد مـهربا إلا فـي الجنون][٣٠١] وتنتهي المسرحية .

وبحث الطبيب عن الحقيقة – خلال رحلاته الدائبة بين داخل نفسـه وخارجـها – يمثل نموذجا للحيرة والقلق المرتبطان بالانتظار . ومن خلال رحلة الانتظار هذه يطـرح الكاتب العديد من القضايا مثل الانتهازية والأنانية وحب النفس والاستغلال والصراعـات الطبقية وكلها مرتبطة بشكل أو بآخر بقضية الفقر إضافة إلى ارتباطها بالفكر الاشتراكي .

ونماذج الانتظار في النص تتنوع بين الانتظار الإيجابي والانتظار السلبي وكلـها نماذج فردية تشكل في مجموعها انتظار مجتمع بأكمله يعاني من هذه الآفات . وتبدو أولى

هذه القضايا المطروحة منذ اللحظات الأولى لبداية المسرحية، حيث الحوار الدائر بين "محمد الثالث" وبين "الدكتور" "حكيم" حيث يدعي محمد الثالث الجنون هربا من الواقع، فعالم الجنون بالنسبة له هو عالم الخلاص من الواقع المليئ بالشر وعلى هذا فهو ينتظر موافقة الطبيب على إدخاله مستشفى الأمراض العقلية محاولا إقناع الطبيب بأنه مجنون .

الدكتور : بتسمع أصوات .

م . الثالث : آه .....

الدكتور : أصوات بتكلمك يعني ؟

م . الثالث : ياريتها بتكلمني دي بتشتمني طول النهار واحد بصوت رفيع كده يقول لي يا تافه يا محمد تالت .. يا خيب يا محمد ياتالت .. يا فاشل .. يا مثقف .. يابتاع الدكتوراه .. يا أبو رسالة .. يا أبو ريالة ، طظ فيك . وست كده صوتها أخنف قاعدة تقولي يا ضعيف.. يا جبان ياخواف .. يا انتهازي ..يا بوعين في الجنة وعين في النار .. يا عديم الاشتراكية ، يا خاين المسئولية حنزمرلك كدهه (ويزمر) ونطبلك كدهه (ويطبل) .

الدكتور : مش قصدي كده . قصدي أصوات بتحرضك على حد ؟ على حاجة ؟

م. الثالث : بالظبط كده بتحرضني . طول النهار بتحرضني .. دلوقت حالا بتحرضني .

الدكتور : (بشغف) بتحرضك على إيه ؟

م .الثلث : بتحرضني على الناس وعلى نفسي .. بتحرضني أحتقر الناس وأحتقر نفسي .. أتف عليهم ، أقرف منهم .. بتحرضني إن مافيش فايدة ! إني لازم استسلم. ... إن المقاومة جنان .. بتحرضني إني اتلهي وأعيش زي التنبل آكل وأشرب وأنام . بتسدها خالص في وشي [٣٠٢]

إن محمد الثالث يعاني قهرا اجتماعيا والقهر الاجتماعي بدوره لا يتشكل إلا عن طريق القهر السياسي ومن ثم فهو ينتظر الخلاص ، فقد مل رتابة الحياة ، وصدم في الواقع الذي تحول إلى غابة وعجز هو – كمثقف – عن تغييره .

م . الثالث : حاجات كتير تعباني .

الدكتور : زي إيه ؟

م . الثالث : الشمس .... كل يوم الصبح بالظبط تطلع . الدنيا تبقى ساكته وجميله وأقول يارب بلاش النهاردة .. يارب أجلها يوم .. يارب عشان

خاطري ، وأبص ألاقيها في الميعاد وبالظبط راحت طالعة ، وهي تطلـــع
من هنا وخد عندك بقى .. الناس تصحى والدوشة تبتــــدي ، والخلافــات
والخناقات والكذب يشتغل والسرقة والظلم والبوليس والنيابـــة والمحــاكم
وتفتح السجون والشوارع تتملي ، والجري ، جري ، كلــه بيجــري ورا
بعض، يجري قدام بعض ، يجروا واللي ما يطلشي يشنكل والجايزة إيه ؟
لقمة ، وعشانها يتخربش ويتجرح وهدومه تتقطع ، ومن كتر الغيظ تحمر
الدنيا، وفي أكتر حته سال الدم فيها الشمس تغيب .. وتاني يوم تطلع.(٣٠٣)

وهذه النظرة التي ينظرها " محمد الثالث " إلى الدنيا مصدرها المعاناة والقهر ؛ فلم يلمس أي تغيير جذري في المجتمع والحياة ، ومن ثم فهو دائم القلق،والخوف على مصيره الذي هو مصير كل المثقفين باعتبار أنه مدرس جامعي قاسى الأمرين في حياته العلميـــة من جراء القهر السائد، ومن جراء التناقض بين التنظير والتطبيق في التجربة الاشتراكية .

م . الثالث : بخاف اتقلب نمله . كل ما أشوف نمل وأبص له شوية ألاقي شعري وقف من
الخوف ، ويتهيألي إني لوبصيت له كمان شوية ح اتقلب نملة .. تصـــور
بقى المصيبة لما الواحد ده مخه يطير ، وإحساســه ينتــهي ، وعواطفــه
تتمحى ، وما يتبقاش فيه إلا ايدين ورجلين ، ويبقى كل شغلته إنه يمشـــى
ويفضل ماشى ، طول الصيف يخزن أكل للشتا ، وطـــول الشتــا يفحــر
ويخزن أكل ويفحر ... ويخزن ويفحر ويخزن ويحفر (٣٠٤)

ولا يخفى ما في الحوار السابق من ملامح انتظار قلق ومستمر ، وهذا اللون مـــن الانتظار – في ظني – نتاج حتمي للطبيعة والمناخ الذي شكل العقل المصري منذ فجـــر التاريخ – كما أشرت في بداية البحث– إضافة إلى القهر السلطوي الذي كان يقـــع دائمــا على الإنسان المصري كالقدر الذي لافكاك منه ، فيحاربه بالعزلـــة والانــزواء منتظــرا الخلاص .

يزداد رعب محمد الثالث وتخوفه ولاسيما أن هناك ما يؤكد مخاوفه ، فـــالصحف تطالعه كل يوم بخبر يتحول فيه أحد الأشخاص إلى نمله . ويلخص محمد الثالث مأساته – التي هى مأساة طبقة المثقفين بأكملها والذين حملوا عبء التجربة الاشتراكية والتغـــيرات الاجتماعية منذ بدايتها متحمسين لها ، مدافعين عنها حالمين بمستقبل أفضل للوطن – فـــي

هذا الحوار بينه وبين الطبيب حول الثبات والتغير في عنصر الزمن أثناء محاولة الطبيب اختبار صحة قواه العقلية

الدكتور : .... إذا كان إمبارح السبت .. يبقى النهاردة إيه يا سيد ثالث ؟

م . الثالث : مش للدرجة دي يا دكتور ... أنا عيان صحيح إنما مش قوي كده ..

الدكتور : معلش دا روتين كده .. قلنا إذا كان إمبارح السبت يبقى النهاردة إيه ؟

م . الثالث : السبت .

الدكتور : (بزفرة) هيه .. طب وبكره ؟

م . الثالث : السبت برضه .

اللدكتور : أنا بسألك جد .. إمبارح كان السبت النهاردة يبقى إيه ؟

م . الثالث : وأنا باجوبك جد يا دكتور ... أنا رأي كده ... الرأي العلمي حتى .. الأصل في الزمن مش إنه مقياس للتغيير .. البعد الرابع بتاع اينشتاين .. طول ما فيش تغيير يبقى ما فيش زمن .. فتقدر تقوللي سيادتك إيه اللي اتغير في الدنيا من إمبارح للنهاردة ؟

الدكتور : على الأقل انت .. إمبارح كنت عاقل ... النهاردة محل شك .

م . الثالث : يبقى زمني أنا هو اللي اتغير .. إنما الزمن الواقع ماجرلوش حاجة .. يبقى النهاردة السبت برضه

الدكتور : أمال الحد بيجي امتى ؟

م . الثالث : لما نحس بأن النهاردة اختلف عن إمبارح .. لما تحس إن الحياة اتحركت بينا خطوة .. لما نشوف إن ظلم النهاردة أقل من ظلم إمبارح ، وعدالة النهاردة أكتر من عدالة إمبارح .. لما نحس أننا طلعنا درجة أو عقلنا همسة أو اترقينا سنتي ، يجي الحد ...... أنا مستني الحد . (٣٠٥)

يكاد الطبيب يوقن بأن (محمد الثالث) مجنون فيقرر تسليمه إلى مستشفى الأمراض العقلية ، وفي أثناء الإجراءات يدخل (محمد الثاني) محذرا ومتهما ومنبها إلى جريمة أخيه (محمد الأول) البشعة ، فتزداد حيرة الطبيب ، ومن خلال الحوار الدائر بين الأخوة الثلاثة والطبيب يمكن التعرف على ملامح انتظار محمد الأول ، وهو نموذج للأنماط السائدة في المجتمع حيث البحث الدؤوب عن المصلحة الفردية مهما كانت سبل تحقيقها .

ولذا فانتظاره انتظار إيجابي فيه بحث وعمل وحركه ، تأتي ملامح انتظار محمد الأول على لسان محمد الثاني إضافة إلى ما في الحوار من نقد للواقع الاجتماعي والسياسي.

محمد الثاني :............. أنا بيعني نايبي وخده لما كنت عيان ، الأسم بيع وشرا والحقيقة سرقه ونهب ... بشلنات وحياتك وجنيهات ورباع جنيهات ويقيد ، وأنا تايه باتعالج بالكهربا مش عارف ولا داري.. خفيت من هنا لقيته خد الأرض ومسجل وما ليش عنده ولا مليم. أدور على محمد الثالث، رفض يحايله ، يرفض يهدده ، يرفض، بلغ عنه مرة إنه شيوعي وقبضوا عليه وقعد شهر وطلع .. أجر عليه ناس في البلد يقتلوه .. حط له ديناميت في المعمل عشان ينسفه ..وأخيرا ما لقاش فايدة غير إنه يدخله مستشفى الأمراض العقلية ويعمل وصي عليه ويشفط منه الأرض .. ده مجرم يا دكتور لجرام ما شفتلوش مثيل .(٣٠٦)

ولم يكتف محمدالأول بذلك بل أحضرزوجتة على أنها زوجة اخيه -(الثالث) الذي لم يتزوج بعد- كي تخبر الطبيب بتلك النوبات التي تأتيه بكرة وعشية حتي كاد أن يذبحها بالسكين.!!صورة بشعة للأخوة يكشفها "محمد الثاني "وهنا يعترف محمد الأول بالمؤامرة أمام الطبيب،ثم تختفي الزوجة " نونو" عندما يفيق الطبيب من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي وعندها ينكر الأخوة الثلاثة حتي الممرض والعسكري وجود سيدة من الأصل في الموضوع .. ليتحول الطبيب إلى شخصية منتظرة ... !! فهو ينتظر معرفة الحقيقة ومعرفة السيدة التي تراءت له في اللاوعي لينتهي الفصل الأول بحيرة الطبيب وقلقه [أنا عملت فيكو حاجة؟ كان فيه ست هنا..مرات مين ما أعرفش .. إنما المثل عندكو مش بيقول خدو الحكمة من أفواه عيسى وموسى ومحمد ؟ كان هنا ست . على الطلاق بالتلاته كان هنا ست. انشا الله أنشل واللا يجيني ذبحة كان في هنا ست .. ست نونو .. ست .. ست نونو] (٣٠٧) .

هذه ملامح انتظار الأخوة الثلاثة – ينضم إليهم الطبيب في نهاية الفصل الأول – وهم يعبرون جميعا عن [مواقف مختلفة للطبقة الوسطى على وجه التحديد : تلك الطبقة التي يمزقها التطلع الطبقي من ناحية، ومحاولة البقاء في مركز متميز من ناحية أخرى ، ثم التمرد المثالي لتحقيق (يوتوبيا) لا تتحقق] (٣٠٨)

ويمكن ملاحظة أن المسرحية حتى نهاية الفصل الأول أو – إن شئت الدقة – قبل نهاية الفصل الأول كانت تدور في جو واقعي صرف ، ومنذ بداية الفصل الثاني وحتـــي نهاية المسرحية تأخذ المسرحية طابعا تعبيريا وهذا التحول في الشكل في طريقة عـــرض الأفكار يقوم على الانتظار – انتظار الطبيب وتخيلاته في اللاوعي – وهذه في حد ذاتـــها خطوة كبيرة تثبت تطور الظاهرة وسريانها في رحم الفكر المصري ولاسيما عند كتـــاب الدراما . وتجدر الإشارة هنا إلى تأثر يوسف إدريس بمسرحية " ست شخصيـــات تبحـث عن مؤلف " لـــ " بيرانديللو " – من ناحية الشكل – حيث بدأ " بيرانديللو " مسرحيته في جو واقعي هو جو " بروفة " إحدى المسرحيات ، ثم تدخل إلى النص شخصيـــات خياليـة هي في الحقيقة مشاريع الشخصيات التي تبحث عن مؤلف. ويمكن أن نجد صدى –مـــن حيث الشكل– لمسرحية برنارد شو "القديسة جون" وهي أيضا تدور في جو واقعـــي فـــي البداية ، ثم في الفصل الثالث يخرج الموتى من قبورهم وتبدأ المحاكمة .

في الفصل الثاني يعود الطبيب مرة أخرى إلى اللاوعي ، فتتراءى له السيدة (نونو) ولكن في صورة إمرأة عجوز تدعى أنها أمهم وهي السيدة [كنانة محمد عيســـى] !! ممـــا يؤدي إلى حيرة الطبيب، تتبادل الأم والأبناء الاتهامات –هم يتهمونها بالتخلي عنهم وهـــي تبادلهم نفس الاتهام حيث إنها تزوجت مرتين ولم يحـــاول أحدهـــم إنقاذهـــا مـــن نـــهب الزوجين!! وكما حدث في الفصل الأول ينتهي الفصل الثانى بعودة "الطبيب" إلـــى حالـــة الوعي مرة أخرى فينكر الأبناء وجود الأم مؤكدين أن أمهم ماتت منذ سنتين (يوم وفـــاء النيل سنة ١٩٦٢) لينتهي الفصل الثانى باستمرارية بحث الطبيب عن الحقيقة !!

يبدأ الفصل الثالث والطبيب في حالة اللاوعي يريد حلا لهذه القضيـــة المعقـدة ، وعلى الفور يأتي (الجد محمد قارون) والأب (محمد الطيب) من العالم الآخـــر لحـــل المشكلة – تماما كما بعث الموتي في مسرحية (القديسة جون) – وعلى الرغـــم مـــن تعجب الطبيب – المنتظر الحائر – في بداية الأمر فإنه يقبل أى شيء في سبيل الوصـــول إلى الحقيقة .

قارون : وهو انت بس اللى عايز تعرف الحقيقة ؟ ما احنا روخرين عـــايزين دي الدنيـــا كلها بيتهيألي عايزه .

الطيب : والحقيقة موش حا تخرج عن الأوضة دي أبدا الحقيقة هنا .

الدكتور : هنا إزاي ؟ أنا في عرضك دلني عليها .

الطبيب : هنا فينا .. إحنا المشكلة وإحنا اللي خلقناها والحقيقة يا فينا يا في حد فينا . والحمد لله كلنا موجودين .

الدكتور : وإيه فايدة وجودنا ؟فايدة الحقيقة تبقي جوانا ؟ دي كأنها جوه محيط نطلعها إزاي؟ نعثر عليها في وسط الغابات والصحاري والأحراش . هي جوانا مشكلة ، المشكلة نطلعها إزاي ؟ المشكلة إزاي يتحول الناس من صناديق متسنكر عليها بأقفال لفتارين قزاز ما تخبيش حاجة أبدا؟ نعملها إزاي دي ، بشوية خيال زي ما بتقول ؟ (٣٠٩) .

وهذا الطرح للقضية من قبل الكاتب يجعل القضية أكثر تعقيدا ، فيقترح قارون عقد محاكمة ويعترض الطبيب ، فلكي تتم المحاكمة على أكمل وجه لا بد من وجود الدليل المادي - نونو !! (اعمل معروف هاتها ! ولو إني متأكد إن ما فيش قوة في الدنيا تقدر تجيبها) ، وبعد محاولات من الشد والجذب يوافق الطبيب على عقد المحاكمة .

وهنا يطرح الكاتب قضيه من قضاياه المفضلة والتي تناولها كثيرا في أعماله القصصية والروائية والمسرحية وهي قضية الصراع الطبقي وذلك بإشراك (صفر) في الأمر!! يعرض (صفر) الممرض تبادل المراكز - تماما كما فعل فرفور في مسرحية الفرافير - مبينا رغبته في تولى منصب القاضي ومنصب المدعي العام والحاجب أيضا ويصبح هو (الكل في الكل) وعندها فقط سوف تظهر الحقيقة .. ومن خلال هذا الموقف يتضح انتظار (صفر) ، حيث لم يحصل هو وأبناء طبقته على المكاسب التي كانت مرجوة من التجربة الاشتراكية و التي رفعت شعارات تنادي بالمساواة والعدالة الاجتماعية وإعلان حق الجميع في حياة كريمة وها هي بعد اثنتي عشرة سنة لم تحقق سوى قشور ولا يزال (صفر) هو (صفر) !!

صفر : قاعدين تقولوا محكمة تانية وحساب تاني .. بالطريقة دي تبقوا عملتوا إيه ؟ طيب ما طول عمر الكبير قاضي ، وطول عمر المفتش مدعي عام ، وطول عمر الساعي حاجب .. يبقى ماعملناش حاجة أبدا .. تبقى المحكمة العادية ما فيش أي فرق . إذا كنتوا عايزين تقلبوها صحيح ، إذا كنتوا عايزينها جد بقى أبقى أنا القاضي .

قارون : انت القاضي ! انت اتهبلت ؟

صفر : ليه ؟ وعيبها إيه أكون القاضي ؟ انتوموش عايزين تقلبوها .

قارون : واحد جاهل زيك يبقي القاضي ؟ مستحيل ..

صفر : ما هو يا تقلبوها وتبقى محكمة تانية ، يا تحولوها لمحكمة باب الخلق وتخلصوا.(٣١٠)

ولا ينسي يوسف إدريس أن يسجل اعتراض الاقطاع ممثلا في شخصية (محمد قارون) على تولى صفر منصب القاضي والمدعي العام والحاجب – مما يعطى أبعادا أعمق لانتظار صفر .

قارون : آه ياعبيط ! هو لو اتلايم على الكرسي ده وقعد عليه فيه قوة في الأرض حا تقدر تقلقله ؟ (٣١١)

وبتولي صفر أمر المحاكمة يحول الكاتب المسرحية إلى [مناقشة عامة للانظمة وللطبقات هي أساس كل الشرور] .(٣١٢) فيرى صفر أنه سوف يحقق العدل المطلق وسوف يظهر الحقيقة للجميع .

صفر : أيوه ، دلوقتي حا تشوفوا العدل اللي عمركم ماشفتوه . حا تشوفوا الحقيقة اللي قاعدين تدوروا عليها وهي قدامكم خايفين تبصوا لها . حا تشوفوا صفر اللي طول عمركم مستصغرينه حا يعمل إيه . (٣١٣)

تبدأ المحاكمة ، ويبدأ (صفر) في إدانه الجميع بادئا بإدانة (قارون) و (الطيب) و(محمد الأول) وهذا يعني أنه أدان الاقطاع بكل أشكاله ممثلا في الثلاثة، فقارون ورثهم الأرض وبذلك بذر فيهم المشاكل ، فالملكية في نظر (صفر) هي أول الأسباب!! أما (الطيب) فقد أدانه صفر لحربه في سبيل هذه الأرض وعدم تسامحه مع أخوته ولأنه وهو – المتعلم كرر نفس الشيء مع أبنائه فورثهم الأرض التى هي سبب كل المشكلات، ونفس الإدانة يوجهها (صفر) إلى محمد الأول وبينما يعترض الجد والابن يعترف الحفيد وبكل جرأة أنه على الرغم من وعيه الكامل بالمشكلة وأبعادها ودروس الماضي فإنه لا يتردد في الغش والخداع لدرجة أنه لايتوانى عن إدخال أخيه إلى مستشفي الأمراض العقلية من أجل الأرض حتي يورثها لأبنائه مبررا ذلك بأن هذا هو منطق الحياة وهذا واجب الأباء نحو الأبناء ، وهو لا يستطيع فعل أي شيء ضد هذا المنطق لأنه إنسان ضعيف وعاجز قبل كل شيء !!.

وطرح القضية بهذه الصورة يبين رؤية الكاتب التي تؤكد استحالة نجاح النظم الطبقية في تغيير الطبيعة الإنسانية . ثم يدان (محمد الثاني) – وهو ممثل لشريحة

كبري من شرائح الطبقة المتوسطة على المستوى الدرامي والواقعي – وذلك لحيرته وقلقه إزاء الصراع الدائر بين الأخوين الأول والثالث وعدم اتخاذه أي فعل إيجابي لحسم الصراع بين الطرفين فهو – على حد تعبير صفر – (زي الفرامل المزرجنة اللي لا بتوقف العربية ولا بتسيبها تمشي) – ذلك ربما لأن مصلحته الشخصية ترتبط بطرفي الصراع . وخامس المدانين " محمد الثالث " الذي يعترف بعجزه التام واستسلامه المطلق وهو نموذج لطبقة المثقفين ولذا فجنايته أكثر من جناية الآخرين .

م . الثالث : .... أنا جريمتى كبيرة قوى ، أنا العين اللي الحياة قعدت عشرة مليون سنة علشان تعملها ، فلما عملتها اختارت إنها تغمض، وإذا فتحت تدعي إنها موش شايفه وإذا شافت تدعي إنها موش عارفة، وإذا عرفت تشكك في اللي بتعرفه. أنا اللي حاطط الكلمة فوق الإنسان ، والقانون فوق الحياة، والقيمة قبل الشخص. أنا المثالي بمعنى إنى عايز كل الناس تبقى مثلي . أنا موش عاجبه حد والنتيجة إنه مش عاجب حد . أنا اللى من كتر لومي لنفسى أدمنت الغلط ، ومن كتر ما أنا أعمل حاجات ما باعملش حاجه خالص ، ومن شدة تصميمي عايش متردد .

صفر : أيوه ، بس إيه اللى حصل وخلاك تفر وتستخبى زي ما بتقول ؟

م . الثالث : الحريقة زادت .

صفر : حريقة إيه ؟

م . الثالث : اللى أنا دخانها .

صفر : برضه ما مفهمتش .

م . الثالث : الحريقة بين الأرض الكبيرة والناس الصغار ..بين الحاكم والمحكوم والمحكومين والحكام . بين الظالمين لأنهم مظاليم.والخايفين من ناس خايفين.بين العلم والدجل.بين الحقيقة والكدب . الكدب عيني عينك وفي وشك وبالبنط العريض ، ويا ويلك لوقلت تلت التلاتة كام . (٣١٤)

واعترافات الجميع ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار ، على اختلاف شكوله سواء الإيجابية أو السلبية. وبعد اكتمال دائرة الإدانة للجميع من قبل (صفر) ، يدان (صفر) نفسه من قبل الكاتب، فبعد أن حكم وتمكن في بادئ الأمر وبعد أن أتم استجواب الشخوص

وأدائهم، يرى بعد ذلك وهو لا يكف عن إعلان عدم فهمه ، إلى أن يصل إلى قمة القلق والحيرة في الفصل الرابع حيث يعلن أنه لا يفهم شيئا معترفا بفشله التام في مهمته.

قارون : لازم المحكمة عرفت .

صفر : عرفت إيه ؟

قارون : الحقيقة .

صفر : حقيقة إيه ؟

قارون : مين المسئول ؟

صفر : مسئول عن إيه ؟

قارون : الله ! عن اللى إحنا فيه ده .

صفر : وإحنا في إيه ؟

قارون : في المأساة دي . مين المسئول عنها ؟

صفر : إن شا الله انسخط قرد ما أعرف . ده جايز كلهم مجني عليهم وجايز قوي يكون كلهم جانيين .. وجايز لا كده ولا كده من أصله .. جايز المظلوم هو الجاني والظالم هو المجني عليه، جايز أي حاجة .. جايز قوي في إنه يطلع في الآخر أنا المسئول ..

قارون : آدي جراة إننا خليناك قاضي . لو عملنا حد بيفهم كان زمانه عرف . (٣١٥)

وبعد إدانة (صفر) بهذه الصورة ، حيث الجهل التام بكل ما يدور حوله !! تبقى المشكلة الرئيسة بدون حل!! فيعود الطبيب من حيث بدأ، فيصر على استدعاء (نونو) حتى تتبين له الحقيقة وعندما تحضر (نونو) والطبيب في حالة اللاوعي لا تضيف جديدا .. لتنتهي المسرحية بدخول (حنيفة) زوجة الطبيب لتذكره بما دار بينهما في الصباح (نعمل حاجة للولاد.. انت عارف ما حدش ضامن عمره ..) وهنا يعود الطبيب إلى الوعي مرة أخرى .

وبهذه الصورة تكتمل الدائرة – بدخول الطبيب فيها. ولعل الكاتب من خلال هذا الموقف الأخير يريد أن يتعرض لمواقف الطبقة المتوسطة من قضية الثروة والعدل فالطبيب باعتباره واحدا من أبناء هذه الطبقة يعاني [صراعا بين الرغبة في أن يملك وبين الرغبة في أن يعدل، فهو عاجز عن أن يحل الصراع على طريقة الأخ الأكبر : أن يأخذ باستمرار، كما أنه عاجز أن يحله على طريقة الأخ الأصغر : أن يعطي باستمرار ، ثم أنه

قد رأي سخف موقف الأخ الأوسط واستحالته : ألا يأخذ الإنسان وألا يعطـــي . فـــهو إن امتنع عن أن يأخذ ، قهر نوازعه الخاصة للملكية فهو لا يستطيع أن يقهر نـــوازع العـــالم المحيط به "المتمثل في زوجته " والذي يلح عليه أن يأخذ ، وهو إن أعطي دون أن يـــأخذ حاربه العالم المحيط به وعزله واتهمه بالجنون ، وإن أخذ دون أن يعطى فقـــد احترامـــه لنفسه] [٣١٦] وهذا هو اللغز الذي يواجهه الطبيب ويهرب منه إلى الجنـــون ، هـــذه هـــي مأساة ومهزلة إنسان الطبقة الوسطي حين يكتمل وعيه بالعالم المحيط به .

والكاتب بهذه الصورة ينهي المسرحية بالانتظار أيضا حيث الطبيب في حالة جنون لا يزال يبحث عن حل للمشكلات القائمة الفقر – الصراعات الطبقيـــة – ملكيـــة الفـــرد وملكية المجموع .

١ – ١٨

ظاهرة الانتظار – ظاهرة واضحة في أعمال محمود دياب المسرحية بحيـــث لا يكاد يخلو عمل من أعماله الدرامية – الطويلة والقصيرة على السواء من الاعتماد علـــى الانتظار بشكل أو بآخر سواء أ كانت القضية المطروحة ذات مضمون سياسي كما في [رجل طيب في ثلاث حكايات – باب الفتوح – رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام] ، أو مضمون اجتماعي كما في [البيت القديم – أهـــل الكـــهف ٧٤ – المعجزة – الغريب – ليالي الحصاد – الزوبعـــة – الـــهلافيت] أو قضيـــة تراثيـــة ذات مضمون سياسي واجتماعي كما في [أرض لا تنبت الزهـــور] [*] واســـتخدام الكـــاتب للانتظار داخل أعماله الدرامية – في نظري – يمثل العمود الفقري- إن صح التعبـــير – لهذه الأعمال على تباين موضوعاتها الأمر الذي يدفع إلى القول بأن ظاهرة الانتظـــار – على اختلاف شكولها- قد سارت حثيثا في رحم فكر كتاب الدراما الشعرية والنثرية علـــى السواء حتى وصلت إلى مرحلة النضج الكامل بحيث أصبح العمل الدرامي ككل – حدثـــا وصراعا وشخوصا وحوارا- قائم على الانتظار وبدا ذلك واضحا في أعمال صلاح عبـــد الصبور بالنسبة للدراما الشعرية ومحمود دياب بالنسبة للدراما النثرية ، ويرجع ذلك – في نظري- إلى معاناة كتاب هذا الجيل وإصابتهم بخيبة الأمل في الواقع الذي يعيشونه علـــى المستوى السياسي والاجتماعي من جراء الفساد الداخلي والقهر السلطوي الذي قاد الأمـــة إلى الهزيمة أمام عدوها الخارجي !!

في " الزوبعة " يطرح محمود دياب قضية شائكة من قضايا العلاقات الاجتماعية ، وهي قضية البحث عن الذات في مجتمع مضطهد للفرد ، ليزول الإحساس بالضياع ويحل محله الإحساس بالأمل في ظل حياة كريمة، ومحرك الأحداث ومفجر الصراع في "الزوبعة" شخصية غائبة صنعها الكاتب بوعي لتقوم عليها الدراما ككل أو – إن صح التعبير – لتمثل العمود الفقري للدراما كلها وهي شخصية السجين "حسين أبو شامة" وأبو شامة هذا سجن ظلما بعد توجيه الاتهام إليه في جريمة قتل ، لم يرتكبها دخل على إثرها السجن تاركا وراءه أسرة فقيرة مكونة من زوجته وأمه وابنته وابنه ، ماتت الزوجة حسرة على زوجها ولم يبق إلا الجدة "صابحة" والتي تمثل الماضي الحي الشاهد على ما أصاب الأسرة من ظلم دائم ، والابن "صالح" والابنة "صابحة" ولم تجد الأسرة مأوى لها –في ظل وجود عائلها في السجن– حيث سلبهم أهل القرية كل حقوقهم مستغلين ضعفهم وفقرهم ، ولم يقف بجانب الأسرة سوى رجل الدين الضرير " الشيخ يونس " والذي يمثل نموذجا للمثقف الذي يئس من إصلاح مجتمعه – القرية – ولعل دياب في إطلاقه هذا الاسم "يونس" يعيد إلى ذهن المتلقي قصة يونس عليه السلام الذي يئس من إصلاح أهل قريته حيث لا يستطيع إكمال حديث ديني واحد طوال المسرحية !!.. القضية إذن في النص قضية من قضايا العلاقات الاجتماعية بين الفرد والمجموع ، حيث قهر المجموع (أهل القرية جميعا باستثناء يونس) . للفرد المظلوم (صالح) و(صابحة). نوع من الاضطهاد الاجتماعي تقوم به الجماعة ضد الفرد الضعيف في ظل غياب القوة والسند ، وعدم قيام المثقفين بواجبهم في الجتمع .

واللافت للنظر في النص أن الانتظار هو الذي يتحكم في المواقف داخل الدراما سواء على مستوى الفرد أو المجموع أو – إن صح التعبير – يرسم انتظار القادم في "الزوبعة" ويشكل المواقف داخل العمل .

ومن ثم يجب إلقاء الضوء على الصراع في النص قبل وبعد انتظار القادم. منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية يمكن رسم ملامح انتظار " صالح " وهو انتظار سلبي، فقد آثر العزلة والبعد عن المجموع الظالم ، فالقرية كلها – باستثناء " الشيخ يونس "وابنته" حليمة " – ترفض " صالح " وتنكر وجوده ، وهو بالتالي يرفضها منعزلا عنها .

الشيخ يونس : وجاعد ليه يا وله بعيد كده .

صالح : أمال أجعد إزاي يابا يونس ؟

الشيخ يونس : جاك بلا في جوابك . مابتروحش ليه تجعد مع الرجالة .
صالح : أنهي رجالة ؟ (٢١٧)

ومن خلال " الديالوج " السابق يستطيع المتلقي أن يضع يده على الصراع في العمل، فيفهم منه: عزلة صالح ورفضه الاندماج مع أهل القرية – رفض الشيخ يونس لهذه العزلة – المعاناة النفسية التي يعانيها صالح والتي أدت إلى عزلته . وميراث الظلم هو الدافع إلى انتظار صالح السلبي ، يتضح ذلك من خلال محاولات " حليمة" – ابنة الشيخ يونس – الدائمة في سبيل خروج صالح من عزلته ، فهي لا تكف عن توجيهات اتهاماتها له بالسلبية رغبة منها في تغيير أسلوب حياته ، ولكن ميراث الظلم كان أقوى من أن يواجهه "صالح" الضعيف وحده .

صالح : وأنا ذنبي ايه ؟
حليمة : ذنبك انك بجيت مهزلة لهم .
صالح : يعني عايزاني أعمل ايه يا حليمة .. إيه اللي يرضيكي .. أروح ألفح بارودة وأدور أموت في الناس .. أخلص عليهم علشان ترتاحي . (٢١٨)

يرفض صالح المواجهة مع المجموع ، لأنه يعرف أن المعركة ليست في صالحه وبهذا يخالف مفهوم البطل التراجيدي الذي يواجه ويدخل معارك غير متكافئة ، فليس أمامه هو وأسرته سوى انتظار أمل يعيد إليهم حقوقهم المسلوبة فيؤثر صالح السلامة – على الأقل في هذه المرحلة – لأنه يدرك من خلال تجارب أبيه وجده السابقة مع المجموع عدم التكافؤ بين طرفي الصراع .

صالح : أنا مش أهطل يا حليمة .. ولا أنا أهبل زي ما بيجولوا عليه .. أنا عاجل يا حليمة .. عاجل جوي ..أمي الله يرحمها جالتلي كلمتين جبل ما تموت حاططهم في دماغي من صغري جا لتلي ابعد عن الناس يا صالح .. الناس في البلد دي ما وراهمش غير الشر .. جلوبهم مليانة غل .. ييجي عامل صاحبك وعايز ياكلك.. طفشوا جدك من البلد وأبوك لسه صغير، ولما رجع أبوك يدور على أرض أبوه وجده اللي كالوها طلعوا عليه إنه حرامي . (٢١٩)

إذن فميل صالح للسلبية ناتج عن ذلك الدرس الذي لقنته له " الأم "صغيرا ، وناتج عن وعيه به وتذكره الدائم له أسهم في بناء شخصيته بهذه الصورة – فشكل الانتظار السلبي هنا هو نتاج حتمي لطبيعة الصراع القائم في النص بين المجموع الظالم المضطهد .

للفرد الضعيف المغلوب على أمره. وفي ظل هذا المجتمع الظالم يشتد اليأس بصالح فيفكر في الرحيل وترك القرية الظالمة بما فيها ومن فيها .

صالح : صابحة .. رأيك إيه يا صابحة .. رأيك إيه لو فتنا البلد دي ومشينا ...

صابحة : نمشي .. نمشي نروح فين ؟

صالح : أرض ربنا واسعة يا صابحة .. إحنا مالناش عيش هنا ..

صابحة : خليك عاجل يا صالح .. إذا كانت بلدنا مش سايعانا .. أنهي بلد هتساعنا .

صالح : دي ما بجتش بلدنا .. إحنا أغراب فيها وأكتر من أغراب كمان. (٣٢٠)

وشعور البطل هنا بالاغتراب مع انتمائه للمكان له دلالته الدرامية على عمق الظلم والقهر وضياع حق الفرد واضطهاده من قبل المجموع ، يسهم في تعميق هذا الإحساس غياب المثقفين وعجزهم التام عن القيام بدورهم ممثلين في شخصية الشيخ يونس. !! أما الطرف الآخر من طرفي الصراع (المجموع الظالم) فيمارس حياته اليومية بشكل طبيعي وعادي متجاهلين وجود صالح وأمثاله – قبل انتظار القادم– ويكفي إطلاق صفة (الهبل)أو (الهطل) على صالح وما فيها من دلالة.ويمكن ملاحظة ذلك من خلال اللغط الذي يدور بين الفلاحين في مجلس الحاج شعلان الذي جاء من الحجاز فذهبوا مهنئين له .

– تته عامر يا حاج .

– بعودة يا حاج

– يا ألف نهار أبيض .

– أصل السوق عايز الواعي ..

– أهوا نضحك عليك والسلام ...

– عجبال كمان وكمان يا حاج ...

– أي والله حاجة تفرح .

– لا وشوف وشه اللي نور .

– وجع مني أربع نخلات .

– دي كانت زعبوبة جامدة جوي ..

– يارب اوعدنا ... يادي النور .. يادي النور (٣٢١)

أراد الكاتب من خلال اللغط السابق أن يصور مجتمع القرية والحياة اليومية فيـــها قبل الزوبعة القادمة، حياة طبيعية، بيع و شراء ، معاملات ، مجاملات زائدة ، مشكــلات خاصة .

ويعتبر هذا اللغط خلفية درامية -نسجها الكاتب بوعي-تسهم في جعل المتلقي على بينة بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث، إضافة إلى كونه يبين رضا المجموع الظالم -كأحد طرفي الصراع - عما يحدث وعدم مبالاته بصالح وأمثاله !! وهذا الرضا نابع من الظلـــم المستشري في المجتمع والذي أسهم فيه غياب الوعي الناتج عن عجز المثقف عن القيـــام بدوره الحقيقي في المجتمع - كما أشرت - فكان استسلام يونس" العاجز اليائس نموذجـــا من نماذج الانتظار السلبي، فقد يئس من الإصلاح وعجز عنه فاستسلم له، وهذا ما دفـــع الكاتب إلى جعله " أعمى " لا يرى !!

الشيخ يونس : اختصم إلى رسول الله ..

المجموعة : (تتمتم) عليه الصلاة والسلام ...(تطرق المجموعة في خشوع)

الشيخ يونس: اختصم إليه رجلان ....

خليل : طيب يا أعرج ..مسيرنا نتفاهم .....

سالم : أيوه يابا يونس .. والله لانت مكمل .. حصل إيه مع الاتنين اللي بيتخـــانجوا جدام الرسول .

الشيخ يونس : اتخانجوا جدام الرسول؟ لما تعرف تتحدت يابو سليم إبجى اتحدت .[٣٢٢]

فيونس - كما أشرت - يعكس صورة المثقف العاجز ، فلا يستطيع تكملة جملـــة واحدة طوال المسرحية، مما يترتب عليه عدم قدرته على الفعل أو العمـــل علـــى تغييـــر الوضع الكائن وشخصية يونس بهذه الصورة تخرج من نطاقها الضيق لتصبـــح رمـــزا لعجز المثقفين وعدم قدرتهم على القيـــام بدورهـــم وتغييـــر الواقـــع المفـــروض عليـــهم واستسلامهم له في المجتمع ككل وربما يفسر موقف يونس وعجزه التام الأسباب والدوافع التي جعلت من صالح شخصية سلبية حيث يؤثر العزلة والتي قد تكون مفروضـــة عليـــه -بسبب الجو المحيط به- أو ربما تكون هي الحل الذي لا يملك غيره ويفكر أحيانـــا فـــي استبداله بحل سلبي آخر وهو الرحيل عن القرية ، أو البقاء فيها مـــع الاستســـلام التـــام والرضا الكامل بكل ما أخذ من أسرته وما ألصق بها من تهم ، أو انتظار بارقة أمل تـــرد

إليه ما نهب منه وتجعله يشعر بانتمائه للمجموع . هذه هي ملامح انتظار الفرد (صـــالح) والمجموع (أهل القرية) قبل الزوبعة .

تتغير ملامح الانتظار في النص بسبب الزوبعة التي يفجرها ثرثارا القرية (محمود وأحمد أبو ربيع) وهي زوبعة أطلقا من خلالها إشاعة تقول إن (أبو شامة) والد صالح قـد خرج من السجن وأقسم أنه سيقتل رجلا من أهل القرية عن كل سنة قضاها فــي السـجن -عشرون سنة بعشرين رأسا - فتنقلب الحياة في القرية رأسا على عقـب ويرتفــع خـط الصراع داخل الدراما وداخل الشخصية على السواء. إذ يتحسس الجميع رقابهم في حالـــة ترقب وانتظار وهي حيلة بارعة استخدمها الكاتب لتصبح محركا للأحداث تفجر الكثير من الصراعات ، فتترك القرية كل شيء وتنتظر القادم في جو يسوده التوتر والخوف والندم، ولكي تكون الأحداث أكثر منطقية تحدث جريمة قتل أخرى في القرية في نفس الوقت الذي تطلق فيه الإشاعة ، وعلى الفور يوجه المجموع التهمة للغائب القادم "أبو شامة" .. ويزداد الرعب والتوتر والخوف من القادم، وفي ظل هذا الرعب تنقلب الموازين تماما ، فيصبـــح صالح (الأهطل) أهم رجل في القرية ، ولذا يغير المجموع موقفه منــــه -تحـت وطـأة الخوف والارتباك- محاولين رد كل ما سلبوه من الأسرة .

إن محرك الأحداث في الدراما ومفجر الصراع ومطور الشخصية هــو (انتظــار القادم) وهذا الانتظار يشكل - في نظري - أهم عنصر في البناء الدرامي ، فيظهر مكنون النفس البشرية ، ويظهر ما أخفاه المجموع طويلا .. فها هي " الخالة زكية " ترد لصـــالح وأخته صابحة نصف "جاموسة" كانت قد شاركت أمهما عليها قبل وفاتها ولما مـــاتت الأم استولت " الخالة زكية " على الجاموسة كلها .

الخالة زكية : (بعد تردد) برضك يا خويا .. الأمانة واجب ردها .. وجـــال علـــى رأي المثل إدي الأمانة للي يصونها .. وانتم ليكم حدايه أمانة .

صالح وصابحة : (معا) أمانة إيه يا خالة زكية ؟ !

الخالة زكية : بجا الموضوع وما فيه .. باختصار كده .. أمك الله يرحمها .. ألف رحمة تنزل عليها.. والنبي كانت وليه طيبة .. كان جلبها أبيض زي الجمار .

صالح : ما لها ..؟!

الخالة زكية : جيالك في الكلام أهه..جول باختصار كده كانت مشاركاني على جاموسة.. كان حداها حلج وجصبة برجــع..باعتــهم وشــاركتني علـــى الجاموســة وماتت. (٣٢٣)

وبالطبع لم يكن دافع "الخالة زكية" إلى رد الأمانة سوى الخوف من القادم !! حقوق مسلوبة وحق مهضوم يظهر فجأة تحت ظل الخوف والرعب وكأن الكاتب يريد أن يقـول إن القوة وحدها هي التي تحافظ على الحق في وسط هذا المجتمع المضطهد للضعفـاء ، فعلى المظلوم أن يستخدم الناب والمخلب حتى يأخذ حقه . ولا يخفى ما في هذه الفكرة من دعوة للثورية وهي في حقيقتها مرتبطة بأيديولوجية الكاتب وإيمانه بالفكر الاشتراكي. لـم تكن الخالة زكية وحدها التي تهرول من أجل رد حق صالح وأسرته ، فها هـو " سـالم " الثري المنافق المعتدي يتقرب من صالح ويرد له داره المسلوبةوالتي ادعي زورا أن أبـاه قد اشتراها من جد صالح قبل أن يطرد من القرية . بل ويعرض عليه الزواج من ابنته !!

سالم : "في انهيار" صالح حبيبي .. هات رأسك أبوسها (يرده صالح) حجكم عليه يا صالح .. اللي بنيته هديته وأهي داركم حداكم خدها يا صـالح .. روح خدهـا روح . (٢٦٤)

وتظل القرية في حالة " هيستيرية " نتيجة للخوف من القادم المنتقـم ، جـو مـن الرعب والتوتر ، يسود الدراما وهذا بدوره يجعل المتلقي في حالة انتظار وتلهف لمعرفـة ما سوف يحدث في اللحظة القادمة مشفقا على صالح متعاطفا معه في صراعه مع أهـل القرية الظالمين وفي صراعه الداخلي حيث الحيرة و القلق والحنين إلى رؤية الأب الذي لم يره ، هذه الحيرة حولت صالح إلى شخصية هاملتية - إن صح التعبير - تثير في المتلقي الشفقة والخوف على مصير صالح .

تظل الدراما في هذه الحالة من التوتر إلى أن يحدث الاكتشاف الذي يغـير مسـار الحدث مرة أخرى ، وبه يصبح أبطال المسرحية في لحظة حاسمة - عليهم أن يختـاروا ويحددوا فيها مصائرهم - ويتضح هذا الاكتشاف بعد وصول " السيد أبو طالب "صديـق" أبو شامة "في السجن والذي يعلن أن " أبوشامة" قد مات منذ سنوات في السجن .

وهذا النبأ الخطير ، أو هذا الاكتشاف ، أو هذه اللحظة التنويرية غـيرت مسـار الحدث الدرامي إلى اتجاه عكسي فيحاولون استرداد ما أعطوه لصالح مرة أخرى بعـد أن تيقنوا من عدم حضور الغائب . وبعد انتهاء انتظارهم ، يحاولون العودة إلـى مـا قبـل الانتظار... ولكن المناخ قد تغير ولم يعد صالح الآن هو صالح "الأهطل" أو "الأهبـل" ...

فقد غير انتظار الغائب من شخصيته ، فأصبح واعيا بحقوقه ومكاسبه متمسكا بها ، مدافعا عنها .

صالح : الدار دارنا يا بو سليم .. وتربة أبويا ما تخدها انشا الله تيجي على جثتي .. ولاها اطلع منهاغير ع النجالة . (٣٢٥)

وموقف صالح الإيجابي هذا ومواجهته لأحد من ظلموه يعيد إلى الأذهان موقف "حسان" في "أهل الكهف ٧٤" لمحمود دياب أيضا حيث صاح بأعلى صوته " ولاها تعدوا الباب ده إلا على جثتي" باعتبار أن كليهما قد حصل على الكثير من المكاسب التي يجب الدفاع عنها حتي الموت ، وموقف صالح القوى يجعل أهل القرية يقفون بجانبه بعد أن ردت إليهم " الزوبعة " وعيهم .

سالم : لا يا شيخ .. سوج فيها يا خويا بسوج .

المجموعة : الدار دارهم يا سالم .

سالم : داري أنا وأبويا شاريها من جده .

المجموعة : كداب . (٣٢٦)

وهذا الموقف أيضا يعيد إلى الأذهان موقف " سيد أحمد " شيخ الهلافيت ووقوفه بجانب طبقة الهلافيت متمثلة في " شحاته " و " الجحش " معلنا التضامن مع "الجحش" وطبقته مؤكدا أن " الجحش " له اسم وله جذور عميقة . وذلك وحده كفيل بأن يحتفظ "الهلافيت" بميزان القوى لصالحهم في معاركهم القادمة ضد المستغلين. كذلك موقف المجموع بجوار "صالح" ينهي مشكلة الفرد المضطهد ، ويبقى اختلاف القرية في الرأي حول القاتل الحقيقي، وهذا الأختلاف يشير إلى أنهم في بدايه الطريق لمجتمع عادل قوى لا تحطمه الزوابع .

وبعد أن أشرت في هذا الفصل إلى ظاهرة الانتظار وتعدد شكولها في أعمال كتاب الدراما النثرية المصرية ، فتنوعت بين الانتظار الفردي والجماعي السلبي والإيجابي، والانتظار الميتافيزيقي وأبعاده ، وجميعها شكول تتفاوت من كاتب لآخر حسب القضايا المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلافها باختلاف أيديولوجيات الكتاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة وأشرت كذلك إلى دور الظاهرة في البناء الفني للنص المسرحي ، فهي إما أن تسهم في توضيح معالم الشخصية أو تقدم

للأحداث القادمة كما في "دخول الحمام" لابراهيم رمزي، و "الهاوية" لمحمد تيمـــور ، أو تسهم في إبراز خط الصراع الرئيس في النص كما فـــي " الصفقــة " لتوفيــق الحكيــم، و"السلسلة والغفران " لعلي أحمد باكثير، و " المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمـــور . أو أنـــها تصبح جزءاً من نسيج العمل أو الحدث داخل العمل تظهر بجميع شكولها كلما ارتفع خـــط الصراع، أو بروزها كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل ، ثم ظهور الظاهرة بشكـــل لافت للنظر بحيث إنها أصبحت متغلغلة داخل النص وأصبحت بمثابـــة العمـــود الفقـــري للدراما وفي ضوئها تتغير الأحداث وتتبدل المواقف وتتطور الشخصية، وتتطور خطـــوط الصراع داخلياً - داخل الشخصية - وخارجياً أي مع أطراف الصراع الأخرى .

وذلك في أعمال كتاب الواقعية الاشتراكية [نعمان عاشور - لطفي الخولي - سعد الدين وهبة - يوسف إدريس - محمود دياب] وقد تناول البحث في هذا الفصل مسرحيات تتناول قضايا اجتماعية .

الهوامش

* (١) اختلف الناس -في نطق الاسم ، فالغالبية تسميه "يعقوب صنوع " على وزن فـــهوم ودبوس وبرسوم . .. الخ ، إلى أن صحح الاسم د. لويس عوض نقلا عـــن أحـــد الأساتذة فى جامعة كاليفورنيا ، وكان يعرف عائلة صنوع معرفة شخصية ، فأصبح النطق الصحيح لاسمه "يعقوب صنوع "على وزن خروع وعنبر وفلتس . . . إلخ - وللمزيد عن نسب صنوع وحياته انظر : د. لويس عوض " تاريخ الفكر المصـــرى الحديث " من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ . المبحث الثانى " الفكر السياســـى والاجتماعى " ج١ / مكتبة مدبولى - القاهرة ط١ ١٩٨٦ م ص ٢٦٧ وما بعدها .

(٢) للمزيد عن مسرح صنوع والأحداث التي صاحبته انظر :

* يعقوب لانداو : "دراسات في المسرح والسينما عند العرب " ترجمة أحمد مغازي - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص١٣٢ وما بعدها .
* د . محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث - بيروت / لبنان ط٣ دار الثقافة ١٩٨٠ م ص ٧٨ وما بعدها
* د . لويس عوض - تاريخ الفكر المصري الحديث من ص ٢٧٧ : ص ٢٨٤

(٣) د . أحمد السعدني / " الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه " ص ٧٤

(٤) يعقوب صنوع - مسرحية " الأميرة الاسكندرانية " ، يعقوب صنوع أبو نضـــارة / دراسات ونصوص/د. محمد يوسف نجم/دار الثقافة - بيروت ط١ ١٩٦٣م ص١٤٢.

(٥) يعقوب صنوع - "مسرحية بورصة مصر" - صـــ ٣٠ ، صـــ ١٢ .

(٦) يعقوب صنوع - مسرحية " الضرتين " صـــ ١٧٧ .

(٧) يعقوب صنوع - مسرحية " أبو ريده وكعب الخير " صـــ ٨٢ .

(٨) عبد المنعم تليمه " مقدمة في نظرية الأدب " القاهرة ١٩٧٦ / دار الثقافـــة للطباعـــة والنشر ط ١ صـــ ١٢٠ .

(٩) أنظر أرنولد هاوزر:" الفن والمجتمع عبر التاريخ " جـ١. ترجمة د. فؤاد زكريا – بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨١ط ٢ صـ ٥

(١٠) للمزيد أنظر د. عبد المنعم تليمه – المرجع السابق صـ ١٢٢ وما بعدها .

(١١) أنظر د. عبد القادر القط / قضايا ومواقف / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ من صـ ٨٣ : صـ ٨٦ .

(١٢) السيد ياسين – التحليل الاجتماعي للأدب جـ ١ / بيروت سن ١٩٧٢ / دار التنوير للطباعة والنشر صـ ٧٥ .

(١٣) محمد علي محمد – قضية التحليل الاجتماعي للأدب/الكتاب السنوي لعلم الاجتماع العدد الرابع/القاهرة أبريل١٩٨٣دار المعارف صـ ١٨٣ .

(١٤) تمارا الكساندر روفنا : ألف عام وعام علـى المسرح العربـي/ترجمة توفيق المؤذن/بيروت ط ١/دار المعارف ١٩٨١ صـ ١٣١ .

(١٥) أحمد حسين –موسوعة تاريخ مصر جـ ٣/ القاهرة/دار الشعب د.ت ص ١١٨٦ .

(١٦) أنظر د. محمد يوسف نجم – المسرحية في الأدب العربي الحديث صـ ٣٣٦ وما بعدها

(١٧) أنظر رمسيس عوض / اتجاهات سياسية في المسرح المصري / القاهرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت صـ ١٩ .

(١٨) عبد الرحمن الرافعي – ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي مـن ١٩١٤ – ١٩١٩ / دار الشعب أكتوبر ١٩٦٨ ط ١ صـ ١٤ .

(١٩) أنظر المرجع السابق صـ ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

(٢٠) أحمد المغازي – "الصحافة الفنية في مصر "/ القاهرة/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ ص ٢٠٣ .

(٢١) عبد الرحمن الرافعي – المرجع السابق صـ ٣٢ .

(٢٢) أنظر أحمد المغازي – المرجع السابق صـ ٢٠٣ .

(*) للمزيد عن هذا الموضوع أنظر ١ – يعقوب لانـداو دراسـات فـي المسرح والسينما عند العرب ص ١٦١ ، ١٦٢ .

٢- انظر ليلي أبو سيف " نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر " دار المعارف د ت ص٤٥ -٤٦

(٢٣) جورج لوكاتش . دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلوز ، دمشق ؛ دار الطليعة ١٩٧٢ صـ ٤٢ .

(٢٤) عبد الباسط محمد ." علم اجتماع الأدب " . المجلة الاجتماعية القومية / العدد السادس ، القاهرة سنة ١٩٨٥ صـ ٦٠ .

(٢٥) ابراهيم رمزي - دخول الحمّام مش زي خروجه - روايات الهلال العدد ٣٢٨ / دار الهلال فبراير ١٩٨٢ صـ ١٢ .

(٢٦) المصدر السابق صـ ١٣ .

(٢٧) نفسه صـ ١٤ ، ١٥ .

(٢٨) نفسه صـ ١٦ ، ١٧ .

(٢٩) نفسه صـ ١٨ .

(٣٠) نفسه صـ ٢١ .

(٣١) نفسه صـ٢٣ ، ٢٤

(٣٢) نفسه صـ ٢٦

(٣٣) نفسه ص ٣٠ - ٣١

(٣٤) نفسه ص ٣٢ -٣٣

(٣٥) د. على الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل ..... إلى نجيب الريحاني/ كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر ١٩٧١ - هامش ص ١٦٠

(٣٦) إبراهيم رمزي المصدر السابق صـ٣٥-٣٦

(٣٧) د . على الراعي - المرجع السابق ص ١٣٩

(*) يصف الدكتور على الراعي هذا العام (١٩١٨) بأنه عام بالغ الأهمية في تاريخ الكوميديا المصرية الراقية

(٣٨) د . محمد مندور / المسرح النثري / دار نهضة مصر للطبع والنشر د . ت ص ٩٨

(٣٩) انظر د . عبد العظيم رمضان . صراع الطبقات في مصـــر (١٨٣٧- ١٩٥٢) / بيروت/ العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨ ص ٩ وما بعدها

(٤٠) عبد الرحمن الرافعي ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي ص ٥١

(٤١) أحمد المغازي – الصحافة الفنية في مصر ص ٢٦٢. وانظر فتحـــي أبـــو العنيـــن "نصوص مختارة في علم اجتماع الأدب"مكتبة آداب عين شمس١٩٨٧ط١ ص٨٢، ٨٣

(٤٢) د. محمد مندور . المسرح النثري ص ١٠١

(٤٣) محمد تيمور "مسرحية الهاوية" مؤلفات محمد تيمور جـ ٢-حياتنا التمثيلية/الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ص ٣١٤

(٤٤) المصدر السابق صـــ ٣١٥ - ٣١٦ .

(٤٥) نفسه صـــــ٣٢٠

(٤٦) نفسه صـــــ٣٢٤ ، صـــــ٣٢٥

(٤٧) نفسه صـــــ ٢٢٩ .

(٤٨) نفسه صـــــ ٢٤٤ .

(٤٩) نفسه صـــ ٣٤٥

(٥٠) انظر د. على الراعى (فنون الكوميديا من خيال الظـــل إلـــى نجيـــب الريحـــانى) ص١٤٥.

(٥١) محمد تيمور – المصدر السابق صـــ ٣٤٦،٣٤٧ .

(٥٢) نفسه صـــ ٣٤٨ .

(٥٣) نفسه صـــــ ٣٥٠ ، ٣٥١

(٥٤) نفسه صـــ ٣٥٥،٣٥٦ .

(٥٥) نفسه صـــ ٣٦٧ .

(٥٦) نفسه صـــ ٣٦٧ .

(٥٧) نفسه صـــ ٣٧١ .

(٥٨) د. أحمد السعدني – " قضايا المجتمع في المســـرح المصـــري" ١٩١٤- ١٩٥٢ " مخطوط رسالة دكتوراه – اداب عين شمس صـــ ٩٧ .

(٥٩) محمد تيمور / المصدر السابق صـــ ٣٧٢ .

(٦٠) نفسه صـــ ٤٠٥ .

(٦١) د. أحمد السعدني – المرجع السابق صـــ ١٠٣ .

(٦٢) أنظر نفسه من صـــ ٣١ : صـــ ٤١ .

(٦٣) أنظر / عبد الرحمن الرافعي – ثورة ١٩١٩تاريخنا القومي .. صـــ ٢٤٣ .

(٦٤) أنظر أحمد النكلاوي – التغير والبناء الاجتماعي جـــ ١ / مكتبة القـــاهرة الحديثـــة ١٩٦٨ صـــ ١٢ وما بعدها .

(*) اكتشف الباحث خطأ مطبعيا في الآية القرآنية التي قدمت بها المسرحية " والذيـــن إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله ، فاستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنـــوب إلا الله " حيث كتبت (ولن يغفر) ، وقام الباحث بإرسال رسالة إلى دار النشر توضـــح هذا الخطأ آملا تجنبه في الطبعات المقبلة والله ولي التوفيق .

(**) حصل الكاتب بهذه المسرحية على جائزة وزارة المعارف سنة ١٩٤٩ م

(٦٥) على أحمد باكثير "السلسلة والغفران" مطبوعات مكتبة مصر/القاهرة د. ت ص٥

(٦٦) راجع د. إبراهيم حمادة "معجم المصطلحات الدرامية" دار المعارف – القـــاهرة د. ت . المصطلح رقم ١٢٢ ص ٧٩

(٦٧) على أحمد باكثير " السلسلة والغفران " ص ١١،١٢.

(٦٨) المصدر السابق ص ١٧ ، ١٨

(٦٩) نفسه ص ٤٣ ، ٤٤

(٧٠) نفسه صـــ ٤٧

(٧١) نفسه صـــ ٥٨ ، ٥٩

(٧٢) نفسه صـــ٦٣

(٧٣) نفسه صـــ ٧٢ ، ٧٣ .

(٧٤) نفسه صـــ ٨٢ ، ٨٣ .

(٧٥) نفسه صـــ ٨٦ ، ٨٧ .

(٧٦) نفسه صـــ ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٧٧) نفسه صـــ ١١٣ ، ١١٤ .

(٧٨) نفسه صـــ ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٧٩) نفسه صـ ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٨٠) محمد مندور - المسرح جـ ١ ط ٢ / دار المعارف القاهرة ١٩٦٣ صـ ١٠٩ .

(٨١) توفيق الحكيم / الصفقة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة د. ت. صـ١٥٦ .

(٨٢) فاروق عبد الوهاب :"اتجاهات ثورية في المسرح المصري" توفيق الحكيم/مجلة المسرح العدد السابع يوليو ١٩٦٤صـ٢٥

(٨٣) توفيق الحكيم " الصفقة " صـ ١١ : ١٤ .

(٨٤) المصدر السابق صـ ١٥ .

(*) انظر المصدر نفسه صـ ١٥٧ .

(٨٥) نفسه صـ ١٦ : ١٩

(٨٦) نفسه صـ ٢٠ .

(*) سيتضح ذلك عندتناول البحث لظاهرة الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية

(٨٧) توفيق الحكيم المصدر السابق ص ٢٤

(٨٨) انظر - فاروق عبد الوهاب . المرجع السابق . ص ٢٧

(٨٩) توفيق الحكيم المصدر السابق - صـ٣٤-٣٥

(٩٠) نفسه ص ٣٨

(٩١)نفسه ص ٧٤ ، ٧٥.

(٩٢)نفسه صـ ٧٨ ، ٧٩

(٩٣)نفسه ص ٩٩ ، ١٠٠

(٩٤)نفسه ص ١١١ ، ١١٢

(٩٥)نفسه من صـ ١١٩ : صـ ١٢٢ .

(٩٦)محمود تيمور - (المخبأ رقم ١٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ صـ ١٥،١٦،١٧ .

(٩٧)المصدر السابق صـ ١٨ .

(٩٨)نفسه صـ ٢٦ .

(٩٩)نفسه صـ ٢٧،٢٨ .

(١٠٠)نفسه صـ ٤٢ .

(١٠١)نفسه صـ ٤٥-٤٦ .

(١٠٢)نفسه صـ ٥٠،٥١ .

(١٠٣)نفسه صـ ٦٣ .

(١٠٤)نفسه صـ ٦٥ .

(١٠٥)نفسه صـ ٨١

(١٠٦)انظر د. محمد مندور المسرح جـ ١ / ط ٢ دار المعارف ١٩٦٣ صـ ١٢٠ .

(١٠٧)انظر د . محمد جابر الانصاري " تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي ١٩٣٠ - ١٩٧٠م / عالم المعرفة العدد ٣٥ / الكويت ١٩٨٠ صـ ١٩١ ، ١٩٢

(١٠٨)طارق البشري " الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥- ١٩٥٢ / القاهرة سنه ١٩٧٢ صـ٧

(١٠٩)محمد جابر الأنصاري / المرجع السابق صـ١٩٣

(١١٠)انظر . سيد قطب " معركة الإسلام والرأسمالية " دار الشروق / القاهرة د . ت من صـ٣ : صـ٥

(*) - تمثل ذلك فى الاغتيالات السياسية وإثارة الفزع عن طريق زرع القنابل والمتفجرات في كل مكان ، يذكر ذلك د. لويس عوض في مقدمة كتابه العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح فيذكر أن هذه الحوادث كانت متمثلة في [قنبلة فى نادي الاتحاد المصري الانجليزي ، قنبلة فى نادي محمد على ، قنبلة فى بيت النحاس باشا ، قنبلة فى مركز الاخوان المسلمين بالحلمية الجديدة ، قنابل مثبوته فى السينما تحت المقاعد فتودي بحياة الأبرياء من المواطنين ، مخازن زخيرة تابعة للجيش المصري تنفجر في جبل المقطم فتوقظ القاهرة المذعورة فى الهزيع الأخير من الليل ، حتى القضاة كالمستشار الخازندار يصرعهم رصاص القتلة السياسيين لأنهم يطبقون قانون العقوبات على القتلة السياسيين ، رئيس وزراء يقتل في قلعته بوزارة الداخلية، وزير خطير يلقى مصرعه وهو خارج من ناديه فى قلب العاصمة ، زعيم يلقى مصرعة - بتدبير من الحكومة - وهو خارج من جمعية الأخوان المسلمين ، قائد البوليس يلقي مصرعه فى كلية الطب ، الملك ينظم الحرس الحديدى ويغتال معارضيه ..... الخ]] (*)

* انظر د. لويس عــوض – الفتعــاء أو تــاريخ حســن مفتــاح – بــيروت / دار الطليعة١٩٦٤ المقدمة صــ ٣٠ .

(١١١) أحمد النكلاوي التغييروالبناء الاجتماعي صـــــــــ١٣٢

(١١٢) عبد الرحمن الرافعي " ثورة يوليو ١٩٥٢ م تاريخنا القومي فى سبع سنوات ٥٢- ١٩٥٩ ط١ / مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩م صــــ ١٧

(١١٣) انظر – بهجت إبراهيم دسوقي – مصر عبر الزمــان ، مكتبــة روز ليوســف / القاهرة د . ت صـــ٧٣

(١١٤) جلال يحى – المجمل فى تاريخ مصر الحديثــة ط٢ ١٩٨٢ القــاهرة / المكتــب الجامعى الحديث صـــ٤٣٦

(**)- من أمثلة هذه المعوقات ما يذكره الرافعى عن موقف وزارة على مــاهر مــن قانون الإصلاح الزراعي حيث أحسن رجال الثورة بعدم تجاوبه معها فقد بدا منه أنه يضع العقبات أمام صدوره، فكان يجتمع بكبار الملاك من معارضي هذا القانون ، مما شبعــهم على التكتل لاحباط المشروع، وكان يساندهم فى ذلك رجال الأحزاب الذين يريدون خلــق العقبات لزعزعة مركز الثورة، فلم تر الثورة بدا من تنحية على ماهر لتحقيــق أهدافــها ومشروعاتها . انظر عبد الرحمن الرافعي " ثورة يوليو تاريخنا القومي فى سبع ســنوات من ٥٢-١٩٥٩م صـــ ٤٦

(١١٥) بهجت إبراهيم دسوقي المرجع السابق صــــــــ٧٢

(١١٦) جلال يحي . المرجع السابق صـــــــ٤٥١، ٤٥٢

(١١٧) انظر د . على الراعي – المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفــة / الكويــت ١٩٨٠ صـــ٨٤، ٨٥

(١١٨) نعمان عاشور – المسرح حياتي القــاهرة ١٩٧٥ / القــاهرة للثقافــة العربيــة صـــــ٩٨

(١١٩) انظر د. محمد مندور – فى المسرح المصري المعــاصر / القــاهرة د .ت دار نهضة مصر بالفجالة صـــــ١٩٣/١٩٤

(١٢٠) نعمان عاشور – المرجع السابق صـــــ١٨٦

(١٢١) فايز اسكندر / اتجاهات ثورية في المسرح المصري / نعمان عـــاشور . مجلـة المسرح العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٢٩

(١٢٢) انظر / خيري شلبي " شخصيات من المسرح المصري المعاصر " / عزت الرسام ابن "الناس اللي تحت " مجلة المسرح – العدد ٥١ فبراير ١٩٩٣ ص ٦٨

(١٢٣) نعمان عاشور / مسرح نعمان عاشور جـ ١ – مسرحية الناس اللـــي تحـت – القاهرة / الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ١١٥ ، ١١٦

(١٢٤) انظر . د. فايز اسكندر/المرجع السابق ص ٣٢

(١٢٥) نعمان عاشور / " الناس اللي تحت " ص ١١٧ ـ ١١٨

(١٢٦) فايز اسكندر / المرجع السابق ص ٢٨

(١٢٧) نعمان عاشور المصدر السابق صـــــ١٢٦-١٢٧

(١٢٨) انظر – د. فايز اسكندر / المرجع السابق ص ٢٩ ، ٣٠

(١٢٩) نعمان عاشور – المصدر السابق – صـــــ٢١١-٢١٢

(١٣٠) نفسه صـــ ١٢٩

(١٣١) فايز اسكندر – المرجع السابق ص ٣٢

(١٣٢) انظر / خيري شلبي / المرجع السابق صـــــ٦٩

(١٣٣) نعمان عاشور المصدر السابق صـــــ١٣٧

(١٣٤) نفسه صـــ٢٠١

(١٣٥) نفسه صـــ١٦٢

(١٣٦) نفسه صـــ١٩٠

(١٣٧) نفسه صـــ ١٧٨

(١٣٨) نفسه صـــ١٢٠-١٢١

(١٣٩) نفسه صـــ ١٢٢ – ١٢٣

(١٤٠) نفسه صـــ ٢٠٨

(١٤١) نفسه ص ٢٠٩

(١٤٢) نفسه ص ٢٠٥ ، ٢٠٦

(١٤٣) نفسه ص ٢٣١

(١٤٤) محمد مندور – في المسرح المصري المعاصر ص ٩٨

(١٤٥) نعمان عاشور / الناس اللي فوق / مسرح نعمان عاشور جـ١ القاهرة ١٩٧٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٤٥ .

(١٤٦) المصدر السابق ص ٢٤٦

(١٤٧) نفسه ص ٢٤٩

(١٤٨) خيري شلبي / المرجع السابق ص ٧٠

(١٤٩) نعمان عاشور / المصدر السابق ص ٣٥٢ – ٣٥٣

(١٥٠) د. سامي منير عامر ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية / جـ١ الاسكندرية ١٩٧٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ٢٣٥

(١٥١) د. محمد مندور – المرجع السابق صـ٩٩

(١٥٢) نعمان عاشور المصدر السابق صـ ٢٧٨-٢٧٩

(١٥٣) نفسه صـ٢٩٦ -٢٩٧

(١٥٤) نفسه صـ٣٣٨

(١٥٥) انظر د. فايز اسكندر المرجع السابق صـ٣٠

(١٥٦) نعمان عاشور -المصدر السابق صـ ٣٤٢

(١٥٧) نفسه صـ ٣٤٧-٣٤٨

(١٥٨) نفسه صـ ٢٨٤ ، ٢٨٥

(١٥٩) نفسه صـ ٢٩٥-٢٩٦

(١٦٠) نفسه صـ ٣٠١ – ٣٠٢ .

(١٦١) نفسه صـ ٣٠٤ – ٣٠٥ .

(١٦٢) نفسه صـ ٣٤٧

(١٦٣) محمد مندور . المرجع السابق صـ ٩٩ ، ١٠٠ .

(١٦٤) نعمان عاشور – المصدر السابق صـ ٣١٢ .

(١٦٥) المصدر السابق صـ ٣١٧ .

(١٦٦) Abdel Monem Ismail - Drama and Society in contemporary Egypt .

القاهرة – دار الكتاب العربي ١٩٦٧ صـ ١٣٩ .

(١٦٧) انظر حسن محسن . المؤثرات الغربية في المســـرح المعــاصر . دار النهضــة القاهرة ١٩٧٧ صـــ ٣٢٣

(١٦٨) نعمان عاشور – مسرحية عائلة الدوغري / مسرح نعمان عاشور جـ ٢ الهيئــة العامة للكتاب ١٩٧٦ صـــ ١٢٧ .

(١٦٩) المصدر السابق صـــ ١١٠-١١١ .

(١٧٠) نفسه صـــ ١٥٩ .

(١٧١) نفسه صـــ ١٧٨ .

(١٧٢) علي الراعي – المسرح في الوطن العربي صـــ ٩٨ .

(١٧٣) نعمان عاشور – المصدر السابق ضـــ ١٠٤ .

(١٧٤) نفسه صـــ ١١٤ .

(١٧٥) نفسه صـــ ١٢٩ .

(*) يقول تشيكوف فى هذا الصدد " يطلبون أن يكـــون البطـــل أو البطلـــة مؤثريـــن مسرحيا، ولكن لا يحدث فى الحياة العادية أن ينتحر الناس كل لحظة، أو يشنقون أنفســـهم أو يعترفون بحبهم لبعضهم أو يتحدثون أحاديث ذكية إنهم على الغالب يأكلون ويشربـــون ويتداعبون ويتكلمون أشياء تافهة ، ومن الضرورى أن يظهر ذلك على خشبة المسرح

(١٧٦) بيلكين وآخرون – المرجع السابق صـــ ٩٦،٩٧ .

(١٧٧) انظر– رويرت بروشتاين– المسرح الثوري/ترجمة عبد الحليم البشلاوي/القاهرة / الهيئة العامة للتأليف والنشر د. ت صـــ١٢١، وانظر د. على الراعي المســـرح فـــي الوطن العربي صـــ ٩٤

(١٧٨) د. محمد مندور فى المسرح العربي المعاصر ط١ القـــاهرة ١٩٧١ دار نهضـــة مصر صـــ٩٥

(١٧٩) نعمان عاشور – المصدر السابق صـــ ١٠٢

(١٨٠) المصدر السابق – صـــ ١٠٨

(١٨١) نفسه – صـــ ١٢٦

(١٨٢) نفسه ص ١٣٨

(١٨٣) نفسه ٢٣٣

(١٨٤) نفسه ص ١١٦

(١٨٥) نفسه ص ١١٨ ،١١٩.

(١٨٦) نفسه ص ١٣٢ .

(١٨٧) نفسه ص ٢٣٠ - ٢٣١

(١٨٨) انظر د . عزيز سليمان - المضمون الثوري في المسرح المصري - لطفي الخولي مجلة المسرح العدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ ص ٢٧

(١٨٩) انظر د. غالي شكرى - الدعوة إلى الاشتراكية فى مسرح لطفي الخولي / مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ صـ ١٧٧.

(١٩٠) انظر د . عزيز سليمان - المرجع السابق صـ٢٧

(١٩١) لطفي الخولي - قهوة الملوك - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ صـ٣٢

(١٩٢) المصدر السابق صـ٣٣

(١٩٣) نفسه صـ ٣٦ ،٣٧

(١٩٤) نفسه صـ٤٠

(١٩٥) انظر د. عزيز سليمان المرجع السابق صـ ٢٩

(١٩٦) لطفي الخولي - قهوة الملوك - صـ٤٢-٤٣

(*) - القصة منشورة مع المسرحية انظر " قهوة الملوك " صـ ١٣٩: ١٥٠

(١٩٧) لطفي الخولي - " قهوة الملوك " صـ١٣١-١٣٢-١٣٣

(١٩٨) المصدر السابق صـ٤٨-٤٩

(١٩٩) نفسه صـ ٤٩-٥٠

(٢٠٠) نفسه صـ٥١-٥٢

(٢٠١) نفسه صـ١٦

(٢٠٢) نفسه صـ٣٠

(٢٠٣) نفسه صـ٣٢

(٢٠٤) نفسه صـ١١٧

(٢٠٥) نفسه صـ ١١٨-١١٩

(٢٠٦) نفسه ١٢٧

(٢٠٧) نفسه صـ ١٢٢ - ١٢٣

(٢٠٨) نفسه ١٣٥

(٢٠٩) أمين العيوطي - المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر - " سعد الدين وهبة " مجلة المسرح العدد ١٩ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٢

(٢١٠) المرجع السابق صـ ٣٣

(٢١١) انظر نفسه صـ ٣٣-٣٤

(٢١٢) انظر - نفسه صـ ٣٣

(٢١٣) سعد الدين وهبه - المحروسة - الكتاب الماسي الدار القومية للطباعة والنشر سنه ١٩٦٥ صـ ١٣،١٤

(٢١٤) المصدر السابق صـ ١٧، ١٨

(٢١٥) نفسه صـ ٢٢،٢٣

(٢١٦) نفسه صـ ١٠٤

(٢١٧) نفسه صـ ١١٨-١١٩

(٢١٨) نفسه صـ ١٢٧-١٢٨-١٢٩

(٢١٩) نفسه صـ ١٣٠-١٣١

(٢٢٠) نفسه صـ ١٦٦

(٢٢١) سعد الدين وهبة - الأعمال الكاملة جـ١ السبنسة / القاهرة / الفجر للنشر والتوزيع د ـ ت ص ـ ١٩٧

(٢٢٢) انظر د . نبيل راغب - مسرح التحولات الاجتماعية في الستينات / القاهرة / الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ صـ ٣١

(٢٢٣) سعد الدين وهبة - المصدر السابق صـ ٢٢٥

(*) - يرى د. محمد مندور أن سقطة جليلة تمثل سقطة البطل . انظر د. محمد مندور في المسرح المصري المعاصر صـ ١٦٦

(٢٢٤) سعد الدين وهبة - المصدر السابق صـ ٢٤١ ، ٢٤٢

(٢٢٥) نفسه صـ ٢٤٢ - ٢٤٣

(٢٢٦) نفسه صـ ٢٣٨

(٢٢٧) نفسه صـــ ٢٤٧

(٢٢٨) د. محمد مندور – في المسرح المصري المعاصر صـــ ١٦٥

(٢٢٩) سعد الدين وهبة – المصدر السابق صـــ ٢٧١

(٢٣٠) نفسه صـــ ٢٧٣

(٢٣١) أحمد السعدني " الانتظار في واقعية سعد الدين وهبة " صـــ ٧٨

(٢٣٢) د – أمين العيوطي – المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر – سعد الدين وهبة صـــ ٣٤

(٢٣٣) انظر د. محمد محمد عناني " التركيب والتحليل في المسرح المصري " مجلة المسرح العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٤ ص٣٥

(٢٣٤) أحمد السعدني " المرجع السابق صـــ ٧٩

(٢٣٥) سعد الدين وهبة " كوبري الناموس " دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ صـــ ١٢ – ١٣

(٢٣٦) أمين العيوطى – " الواقع والرمز في أعمال سعد الدين وهبة " مجلة المسرح العدد يوليو ١٩٦٦ صـــ ١٨٠

(٢٣٧) سعد الدين وهبة – المصدر السابق صـــ ١٦ ، ١٧

(٢٣٨) نفسه صـــ ٢٤

(٢٣٩) انظر . د . محمد محمد عناني المرجع السابق ص ٣٦

(٢٤٠) سعد الدين وهبة – المصدر السابق صـــ ١١٣

(٢٤١) نفسه صـــ ١٤٨

(٢٤٢) نفسه صـــ ١٢٥

(٢٤٣) نفسه صـــ ١٦١ – ١٦٢

(٢٤٤) أحمد السعدني – المرجع السابق صـــ ٨٠

(٢٤٥) نفسه صـــ ٨٠

(٢٤٦) سعد الدين وهبة – المصدر السابق صـــ ٦٣ ،٦٤

(٢٤٧) نفسه صـــ ٨٧ ، ٨٨ .

(٢٤٨) نفسه صـــ ٧١ ، ٧٢

(٢٤٩) انظر د. أحمد السعدني - المرجع السابق - صـ ٨٢ وانظر المسرحية صـ ٨٥، ٨٦

(٢٥٠) سعد الدين وهبه - المصدر السابق صـ ١٠٣-١٠٤

(٢٥١) د. محمد محمد عناني - المرجع السابق صـ ٣٦

(٢٥٢) سعد الدين وهبه - المصدر السابق صـ ٢٤

(٢٥٣) نفسه صـ ٣٦-٣٧

(٢٥٤) نفسه صـ ٤٥

(٢٥٥) د. أحمد السعدنى المرجع السابق صـ ٨٣

(٢٥٦) انظر - سعد الدين وهبه - المصدر السابق - الصفحات ٤٣، ٤٧ ، ٥١ ، ٩٦

(٢٥٧) المصدر السابق صـ ٩٥، ٩٦

(٢٥٨) نفسه صـ ٩٨

(٢٥٩) نفسه صـ ٩٦، ٩٧

(٢٦٠) نفسه صـ ١١٩، ١٢٠

(٢٦١) نفسه صـ ١٤٠

(٢٦٢) نفسه صـ ١٦٥- ١٦٦

(٢٦٣) د. أحمد السعدني - المرجع السابق - صـ ٨٤

(٢٦٤) انظر د. غالي شكري " الأدب المصري بعد الخامس من يونيو " مجلة الآداب / بيروت العدد الخامس مايو ١٩٦٩ صـ ٢٧

(٢٦٥) د. أحمد السعدني . المرجع السابق صـ ٨٤

(٢٦٦) نفسه صـ ٨٤

(٢٦٧) نفسه صـ ٨٤

(٢٦٨) سعد الدين وهبه - سكة السلامة / دار الكاتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ صـ ٢٦-٢٧-٢٨

(٢٦٩) د. أحمد السعدني - المرجع السابق صـ ٨٥

(٢٧٠) سعد الدين وهبه - المصدر السابق صـ ٤٢-٤٣

(٢٧١) نفسه صـ ٤٨-٤٩

(٢٧٢) نفسه صـــــ٦٧-٦٨

(٢٧٣) نفسه صـــــ٦٨-٦٩

(٢٧٤) نفسه صـــــ ٨٠ - ٨١

(٢٧٥) د. أحمد السعدني - المرجع السابق - صـــــ٨٦

(٢٧٦) سعد الدين وهبه - سكة السلامة صـــــ ٨٦-٨٧

(٢٧٧) المصدر السابق صـــــ١١١-١١٢

(٢٧٨) نفسه صـــــ١٢٩

(٢٧٩) نفسه صـــــ ١٥٤-١٥٥

(٢٨٠) نفسه صـــــ١٦٤

(٢٨١) د . أحمد السعدني المرجع السابق صـــــ ٨٦

(٢٨٢) انظر د . أحمد الهوارى " البطل المعاصر في الرواية المصرية " القـــاهرة / دار المعارف ١٩٧٩ صـــــ٥١

(*)- يمثل السجن أو الأسوار على اختلاف مستوياتها المادية عاملاً مشتركاً في معظم أعمال رشاد رشدى المسرحية - باستثناء مسرحية اتفرج يا سلام - حيـــث تقـابل هـذه الأسوار دائما الرغبة في الانطلاق والتحرر، ولذلك ترى مناظر مسرحيات رشدي تحفـل بالحدائق الخلفية أو الأمامية أو بالأشجار ، لا يكاد نص يخلو مـــن شجـرة ذات أهميـة موضوعية وارتباط عضو بالبناء الفني للنص وإلى جـانب الاشجـار والحدائـق تحفـل المسرحيات بالأسوار المادية والمعنوية التى ينص عليها الكاتب ويجعلها جزءاً من البنـاء في تركيب المشهد كالسور الحديدى الذي يطوق البيت والحديقة فى مسرحية لعبة الحـب مثلاً فهو إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئـي الـذي يطـوق أعنـاق شخوص المسرحية ، وأيضاً يمكن ملاحظة ذلك في مسرحية الفراشة . انظـر / خـيرى شلبى (تراجيديا البحث عن الذات في مسرح رشاد رشدي) مجلة المســرح العـدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ صـــــ١٥٦ وما بعدها .

(٢٨٣) رشاد رشدي - مسرحية رحلة خارج السور - مسرح رشاد رشـدى جـــ٢ / الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ صـــ١٠

(٢٨٤) لمصدر السابق صـــــ١١

(٢٨٥) نفسه صـــ١٢

(٢٨٦) نفسه صـــ ١٣ ، ١٤، ١٥،

(٢٨٧) د. محمد محمد عناني التركيب والتحليل في المسرح المصري صـــ ٣٧

(٢٨٨) رشاد رشدي - المصدر السابق صـــ ٣٧

(٢٨٩) نفسه صـــ٣٨

(٢٩٠) نفسه صـــ ٥٨ - ٥٩.

(٢٩١) نفسه صـــ ٧١

(٢٩٢) نفسه صـــ ٨٥

(٢٩٣) نفسه صـــ ٩٤

(٢٩٤) نفسه صـــ ٩٨

(٢٩٥) نفسه صـــ١٠٠

(٢٩٦) نفسه صـــ ١١٠،١١١ .

(٢٩٧) نفسه صـــ ١١٦،١١٧ .

(*) سيتناول البحث في الفصول القادمة (اللحظة الحرجة - المخططين) ثم (الفرافير)

(٢٩٨) انظر - بهاء طاهر "١٠ مسرحيات مصرية عرض ونقد " كتاب الهلال العدد ٤١١ مارس ١٩٨٥ صـــ ٤٢ ، ٤٣ .

(*) لاحظ بعض النقاد هذه الملاحظة من قبل . على سبيل المثال انظر " فاروق عبد الوهاب" يوسف إدريس ومسرح الفكرة مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ صـــ ١٧٤،١٧٥ .

(٢٩٩) انظر قصة فوق حدود العقل - مجموعة لغة الآي آي مطبعة مصر بالفجالة د.ت

(٣٠٠) انظر- فاروق عبد الوهاب - المرجع السابق صـــ ١٧٤

(٣٠١) نفسه صـــ ١٧٤

(٣٠٢) يوسف إدريس - المهزلة الأرضية - القاهرة - مكتبة مصر - د . ت . صـــ ٢٧، ٢٨

(٣٠٣) المصدر السابق صـــ ٢٩ ، ٣٠

(٣٠٤) نفسه صـــ ٣١

(٣٠٥) نفسه صـــــ ٣٧ - ٣٨

(٣٠٦) نفسه صـــــ ٤٨

(٣٠٧) نفسه صـــــ ٦٩

(٣٠٨) بهاء طاهر - المرجع السابق - صـــــ ٤٥

(٣٠٩) يوسف إدريس - المصدر السابق - صـــــ ١١٦-١١٧

(٣١٠) نفسه صـــــ١٢١

(٣١١) نفسه صـــــ ١٢٢

(٣١٢) انظر فاروق عبد الوهاب - المرجع السابق صـــــ ١٧٥

(٣١٣) يوسف إدريس - المصدر السابق صـــــ ١٢٣

(٣١٤) المصدر السابق صـــــ ١٤٦

(٣١٥) نفسه صـــــ ١٥٥

(٣١٦) انظر بهاء طاهر المرجع السابق صـــــ ٤٩

(*) - تناول الباحث أعمال محمود دياب المسرحية في " رسالة ماجستير " تحت عنوان "قضايا المجتمع في مسرح محمود دياب ". عام ١٩٩٣ مقدمة إلى جامعة المنيا .

(٣١٧) محمود دياب - مسرحية الزوبعة - سلسلة مسرحيات عربية - دار الكاتب العربي / أكتوبر ٦٧ صـــ ٤١

(٣١٨) المصدر السابق صـــ ٤٣ .

(٣١٩) نفسه صـــ ٤٤،٤٥ .

(٣٢٠) نفسه صـــ ٤٩ .

(٣٢١) نفسه صـــ ٥٥ ، ٥٦ .

(٣٢٢) نفسه صـــ ٦٣ - ٦٤ .

(٣٢٣) نفسة صـــ ١١٢،١١٣ .

(٣٢٤) نفسه صـــــ ١١٩-١٢٠

(٣٢٥) نفسه صـــــ ١٩٥

(٣٢٦) المصدر السابق صـــ ١٩٥

الفصل الثانى

الانتظار ظاهرة سياسية

٢ – ١

أشرت فى الفصل السابق إلى أن الفترة بين ١٩١٩م وعام ١٩٥٢م كانت فترة ميلاد الوعى الشعبى ، وأشرت إلى أن هذه الفترة كانت مليئة بالتوتر السياسى والانتفاضات الشعبية ، ومن أهم الأحداث التى تجدر الإشارة إليها فى هذه الفترة تصريح٢٨ فبراير، حيث أعلنت فيه إنجلترا إنهاء الحماية والاعتراف بمصر ، ثم مظاهرات١٩٢٣والمطالبة بالدستور. . ومن ثم ، يمكن القول بأن الوعى السياسى عند أبناء الشعب ولاسيما المتعلمين منهم والمثقفين بدأ يخطو خطوات واسعة نحو النضوج والوعى السياسى، وقد بدأ هذا الوعى يسير حثيثا فى رحم الفكر المصرى بصورة لافتة للنظر بعد معاهدة ٣٦ تحديدا حيث بدأت المشكلة السياسية تطرح وتفرض نفسها بقوة على فكر المثقفين ، ثم كانت الحرب العالمية الثانية ما صاحبها من أحداث وتيارات ووعود وآمال، ثم فى نهاية الأربعينيات [طرحت المشكلة السياسية ونفسها بوضوح تام، فقد هزم الجيش المصرى –بسبب الخيانة وبسبب الأسلحة الفاسدة– أمام العصابات الصهيونية فى فلسطين عام١٩٤٨م، وبدأ النظام فى إثر هذه النكبة التى أبرزت سواءته بوضوح على الأصعدة جميعها –وتحتم على قوى التغيير أن تتحرك...ولأن التغيير كان حتميا بسبب تهاوى النظام القديم، فقد انفتح المجال أمام المؤسسة المنظمة الوحيدة القادرة على التغيير

وهى المنظمة العسكرية ذلك لأنها هى التى انهزمت على الحدود ولذا فقد أصبح ملحا أن تعوض هذه الهزيمة بتحرك قهرى فى الداخل] . (١)

وقامت ثورة ١٩٥٢م ، وطردت الملك وحلت الأحزاب فى ١٧ يناير ١٩٥٣، وتم اصدار دستور مؤقت فى فبراير ١٩٥٣ يتضمن أن جميع السلطات مصدرها الأمة، وأن المصريين لدى القانون سواء ، وأن الحرية الشخصية وحرية الرأى مكفولتان فى حدود القانون ، وتم إعلان الجمهورية فى ١٨ يونيو ١٩٥٣م ، وكانت الواقعية قد بدأت تقوى وتشتد حينئذ فى أعمال الكتاب على مستوى جميع الأجناس الأدبية ، وكان الشعر سباقا، فكتب عبد الرحمن الشرقاوى قصيدته " من أب مصرى إلى الرئيس ترومان"عام ١٩٥١م ونشرت فى عام ١٩٥٣م وفيها [يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها ضد المستعمرين ، وفيها يتفاعل بالمستقبل، ويعلن رفضه لكل قوى الشر التى هى متاحة لكل رئيس أمريكى] .(٢)

ثم توالت بعد ذلك مسرحيات الشرقاوى الشعرية مأساة جميلة ، الفتى مهران ، ثم أعمال عبد الصبور " مأساة الحلاج" ، " ليلى والمجنون" على مستوى المسرح الشعرى . أما الدراما النثرية، فقد واكبت الثورة ورصدت التغيرات الاجتماعية المصاحبة لها- كما أشرت سابقا – ولم يغفل الكتاب القضايا السياسية التى ألحت على أفكارهم فها هو على أحمد باكثير يجعل المشكلة السياسية أحد همومه فيكتب " مسمار جحا" (٣) التى تتناول مشكلة الاستقلال بعد معاهدة ٣٦، ثم يكتب " إمبراطورية فى المزاد" وهى إحدى المسرحيات التى يتناول فيها الكاتب مشكلة الاستقلال فى ظل ضعف الإمبراطورية البريطانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وهى – المسرحية – تعكس بصدق قدرة الكاتب على استيعاب الأحداث استيعابا واعيا ، إضافة إلى قدرته الفائقة على التنبؤ بالمستقبل (٣). حيث أثبت التاريخ صدق نبوءة الكاتب بانعقاد مؤتمر باندونج سنة ١٩٥٥والذى أعلن فيه حق كافة الشعوب فى الحرية والاستقلال . . . ثم تناول الكاتب المشكلة الفلسطينية من خلال مسرحية " شيلوك الجديدة" ، ومن خلال مسرحية "شعب الله المختار" وكلها أعمال ذات مضمون سياسى تعكس رؤية الكاتب تجاه القضايا السياسية الملحة.

من اللافت للنظر أن ظاهرة الانتظار يمكن رصدها بوضوح فى هذه الأعمال ، وهى تأخذ شكلا مغايرا عن الانتظار كظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن الانتظار فى الأعمال التى تطرح القضايا السياسية مرتبط بشكل أو بآخر بالصراع بيننا وبين الاستعمار بشكل مباشر ، فالكاتب فى هذه الأعمال يرصد ويعرض وجهة نظره –التى لم تتحقق فى وقتها- بقدرة فائقة على التنبؤ بما سوف يحدث ، أو بمعنى أدق بما يجب أن يحدث من وجهة

نظره . . ومن ثم هذا التنبؤ يحمل فى طياته انتظار ما سوف يحدث . . وإمكانية تحقيقه فى المستقبل .

هذه الرؤية قد تتحقق أو لا تتحقق ، وتحققها أو عدمه يتوقف على أمور عدة . . أهمها وعى الكاتب بما يدور حوله ، وحسه السياسى ، ومعرفته بطبيعة الصراع وآليته -إن صح التعبير– وقد آثرت أن اتناول ظاهرة الانتظار فى مسرحية " امبراطورية فى المزاد " لأسباب عدة :– أولها : لأن النص يعكس قدرة الكاتب على التنبؤ وثانيها : لأن البناء الفنى فى النص قائم بأكمله على الانتظار ، وثالثها : لأن القضية المطروحة فى النص قضية سياسية تمس و جدان شعوب العالم الثالث بوجه عام والشعب المصرى بوجه خاص ، حيث يسخر فيها باكثير بأسلوب كوميدى من الإمبراطورية البريطانية التى لا تغرب عنها الشمس !! ، ورابعها : لأن هذا النص وعلى الرغم من أن أحداثه تدور فى أنجلترا وكذلك الشخوص ينتمون إلى المجتمع الأوربى فكراً وسلوكاً لكن القضية المطروحة قضية مصرية ومن ثم فهذا النص يبين الفارق بين الانتظار فى المجتمع الغربى والانتظار فى المجتمع الشرقى بما له من خصوصية .

٢–٢

تدور أحداث المسرحية بين منزلى " جون تويلمان" عضو البرلمان الانجليزى عن حزب العمال وصديقه " ادوار ستيتلى " عضو البرلمان عن حزب المحافظين حيث الصراع على أشده بين الحزبين فى انتخابات الرئاسة ، ينتهى هذا الصراع بفوز حزب المحافظين وانتخاب " سيركل" رئيسا للوزارة . . ومن خلال هذا الصراع بين العمال والمحافظين تطرح القضايا المتعلقة بسياسة بريطانيا الخارجية تجاه مستعمرتها ومن بينها مصر، من خلال الصراع الفكرى بين عضوى البرلمان وأولادهما من الجيل الجديد فى الإمبراطورية ممثلين فى "هنرى" ابن جون تويلمان المنتمى للحزب الفاشى و"كارولين" ابنة ادور ستيتلى المنتمية للحزب الماركسى والموجودة فى خارج البلاد لحضور مؤتمر السلام المنعقد فى برلين الشرقية وهى خطيبة لهنرى . وبين أطراف الصراع تظهر القوى اليهودية التى تتحكم فى السلطة بأساليبها الدنيئة ممثلة فى " كوهين" صديق ستيتلى وتويلمان . . ينتهى الصراع بدخول أعضاء الحكومة والبرلمان إلى السجن . . وعرض الإمبراطورية للبيع ، ولا ينقذهم من السجن ولا ينقذ الإمبراطورية سوى قرارات مؤتمر دلهى حول السلام والحرية .

يبدأ الفصل الأول في منزل " تويلمان " عشية انتخابات البرلمان ، ويظهر "تويلمان" وهو في حالة توتر وقلق منتظرا نتيجة الانتخابات ممنيا نفسه بنجاح حزب العمال في الانتخابات ومن ثم يصبح له الحق في تشكيل الوزارة . . والانتظار هنا واضح منذ فتح الستار، بل ومنذ الجملة الأولى من جمل الحوار بين "تويلمان " وابنه "هنرى" ومن خلال هذا الانتظار يقوم الكاتب بتعريف الشخوص وتقديم الخلفية الضرورية من المعلومات ويشير إلى أطراف الصراع في العمل وإلى القوى التي تتحكم في إدارة هذا الصراع .

تويلمان : هل اطلعت يا هنرى على آخر أنباء الانتخابات ؟

هنرى : سمعتها أنفا من المذياع . . هل من جديد ؟

تويلمان : نعم فاز حزبنا في دائرتين آخرتين . .

هنرى : وماذا تصنع دائرتان ؟

تويلمان : لاتخف . . سنفوز في أغلب الدوائر الباقية كذلك .

هنرى : يا أبى لا تامل المستحيل . . . حزب المحافظين هو الذى سيفوز لامحالة ، ولو بأغلبية ضئيلة .

تويلمان : أتدعى علم الغيب ؟

هنرى : لا ضرورة لعلم الغيب هنا . . يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذه .

تويلمان : (محتدا) اليد العليا . .يد من ؟أى يد ؟

هنرى : مثلك لا يريد أن يؤمن بها ولو رآها بيضاء أمامه كيد موسى !

تويلمان: هيه . . قد عرفت قصدك أيها الفاشى . . إنك تعنى . . .

جاناتان: (يدخل) المستر كوهين يا سيدى !

تويلمان: (كالذاهل) المستر كوهين ؟ . . . دعه يدخل يا جاناتان . (ينظر إلى هنرى فيراه يبتسم لبتسامة ساخرة) ما خطبك ؟

هنرى : لا شئ . . . أذكر الشيطان يأتك على فرس ! (٤)

ومن خلال هذا العرض السريع يقدم الكاتب للصراع مشيرا إلى القوى الخفية التى تحركه ، إضافة إلى بيان طريقة تفكير الشخوص . . . . ألخ .

ولعل أبرز ما يلفت النظر فى الحوار السابق التفكير المادى القائم على الحقائق المادية الملموسه لدى الشخوص والذى يتحكم فى طريقة حكمهم على الأشياء ، وبالتالى

يلقى بعض الضوء على سمات الانتظار الأوربى "لاضرورة لعلم الغيب هنا . . يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة " . . . بون شاسع بين حضارة مادية مغرقه فى المادية وبين حضارة روحية تقوم على الإيمان بالتجريد ، وتعزو كل شئ إلى الأقدار والإيمان المطلق بها .

يلقى الكاتب الضوء على السمات النفسية للشخوص خلال الفصل الأول ، فيصور السيد "تويلمان" فى صورة الرجل البخيل المقتر الأمر الذى يفجر الكوميديا داخل العمل ويدفع المتلقى إلى عدم السأم نظرا لأن القضية المطروحة منذ البداية هى قضية الصراع الحزبى داخل الامبراطوية ، ولكن باكثير لم يعرضها عرضا جافا بل عرضها من خلال الكوميديا ، وصورة البخيل من الصور التى اهتمت بها الكوميديا العالمية اهتماما بالغا، وبالتالى فرضت نفسها على كتاب الدرما المصريين المولعين بالكوميديا .

ومن خلال التقابل بين شخصيتى " تويلمان " البخيل و" ستيتلى" الكريم يكشف الكاتب عن أحد خطوط الصراع فى النص والذى تبدو من خلاله الإمبراطورية مفككه داخليا الأمر الذى ينعكس على سياسيتها الخارجية . ويبدو الإنتظار واضحا فى الفصل الأول حيث يدعو " تويلمان " وأسرته - على مضض - المستر " ستيتلى " وأسرته لحضور حفل شاى فى منزله احتفالا بعيد زواجه ، وفى وسط الجو العائلى تفرض قضية الصراعات الحزبية نـ ـها ، فالجميع ينتظرون نتيجة الانتخابات ، وهنا يمكن القول بأن الكاتب يستخدم الانتظار كأداة يبرز من خلالها الصراع وتبدو الشخصيات من خلالها متوترة قلقة .

تويلمان : الجو بديع . . أليس كذلك ياليدى ستيتلى ؟

سنيثيا : أجل . . . تحسن كثيرا بعد الظهر .

ستيتلى : (فى ابتسامة ذات معنى) وسكون الجو أبدع حين تدق الساعة السابعة ؟

تويلمان : أجل يا مستر ستيتلى . . بالنسبة لى على الأقل .

ستيتلى : خبرنى يا صديقى واصدقنى . . أما يرجف قلبك خوفا من حلول الساعة السابعة ؟

تويلمان : لو كنت من حزب المحافظين لانخلع قلبى هولا وفزعا .

ستيتلى : هيه . . كأنك لم تيأس بعد ؟

تويلمان: قد يئست حقا من فوز حزبكم أنتم !

ستيتلى : ستغير رأيك هذا حينما تدق الساعة السابعة .

تويلمان: يا صديقى . . إن عهد المعجزات قد انقضى لحسن الحظ

ستيتلى : إلا عندك يا صديقى ، فلم تزل مؤمنا بعهد المعجزات . (٥)

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين ما تؤمن به كلتا الشخصيتين يبد أنهما صديقان حميمان ولعل هذا كان مقصودا من باكثير حيث يريد اظهار بذور التعفن داخل الإمبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس سواء على مستوى حزب المحافظين أو على مستوى حزب العمال . . فالأمر سواء فقد شاخت الإمبراطورية من الداخل ، ولذا يمكن – إن جاز التعبير – تسمية انتظار كل من " تويلمان " و " ستيتلى " نتيجة الانتخابات بالانتظار الخاص الذى يبرز الصراع السياسى داخل الإمبراطورية والذى بدوره يمهد الطريق إلى الانتظار العام – إن صح التعبير ايضا – وهو انتظار الشعوب المستعمرة التخلص التام من أسر بريطانيا وهذا ما يبدو واضحا من خلال الخلافات فى وجهات النظر بين " تويلمان " و "ستيتلى" ، أى يمكن القول بأن الانتظار الخاص يسهم بشكل أو بأخر فى إبراز الانتظار العام وكلاهما يسهم فى دفع الصراع إلى الأمام على مستوييه الخاص والعام .

تويلمان : (محتدا) لا تغالط ولا تلبس الحق بالباطل . . إن حديثنا كان عن السياسة الداخلية ، لا عن السياسة الخارجية .

ستيتلى : ماذا يحوجنى إلى المغالطة وبين يدى الحقائق ناطقة . . الهند وبورما ضاعتا من أيدينا إلى الابد . . مصر جلونا عن مدنها وتأبى اليوم إلا أن تطردنا حتى من منطقة القنال. . إيران أخذت عنكم عدوى التأميم لتقضى على مصالحنا فيها القضاء المبرم .. الصين تقلص منها نفوذنا حتى جزيرة الملايو توشك أن تلفظنا منها . . .

تويلمان : عجبا !! . . من كان المسئول عن هذا كله ؟

ستيتلى : حكومتكم الرقيقة طبعا . . ألم تقع هذه الأحداث كلها فى عهدها الزاهر ؟

تويلمان : بلى ، . . . . . كبيركم " سيركل" هو المسئول بوعوده التى أغدقها على تلك الشعوب إبان الحرب (٦) .

يحتد النقاش بينهما– بصورة ممسوخة – لدرجة أنه يصل إلى حد التشابك بالأيدى..!! وفى ظل هذا الصراع تبرز وجهة نظر الجيل الجديد متمثلا فى " هنرى" ابن

تويلمان ، والذى يرفض الحزبين معا (لعنات السماء علـــى بيتكـم . . علـى ملتـاجو وكابيوليت.

ينتهي الفصل الأول من المسرحية بانتصار حزب المحافظين في الانتخابات بقيـادة "سيركل" وعلى الرغم من انتهاء الانتظار لصالح ستيتلي بيد أن الصواع لا يزال مسـتمرا بينه وبين " تويلمان " كما يتضح من هذا الحوار بينهما في نهاية الفصل الأول .

ستيتلى : (ماضيا فى رقصة) اهتفوا معى جميعا ، يحيا بطل النصر، يحيا المســتر سيركل !

تويلمان : (يلاحقه ليمنعه من الرقص) يسْقط الدجال سيركل !

ستيتلى : يحيا سيركل البطل !

تويلمان : يسقط سيركل الدجال !

ستيتلى : يحيا . .

تويلمان : يسقط . . (يتصارعان وهما يهتفان كذلك ، حتى يقعا معا علـى الأرض وهما يرددان) يحيا سيركل ! يسقط سيركل .(٧)

هذا السقوط يعني تصدع الإمبراطورية من الداخل وهذا ما أراد أن يمهد به باكثير للإنتظار العام ، فكان الانتظار الخاص بمثابة التمهيد له ولبروز خط الصراع الرئيس فـى النص بين الشعوب المستعمرة والإمبراطورية المتصدعة داخليا !!

يبدأ الفصل الثانى فى منزل "ستيتلى" حيث يقيم احتفالا على شرف رئيس الـوزراء الجديد "سيركل" وبالطبع كان "تويلمان" وعائلته فى قائمة المدعوين ، والصورة فى مـنزل "ستيتلى" تخالف تماما الصورة فى منزل "تويلمان" تضاد تام بين الكرم فى أقصى درجاتـه والبخل فى أبشع صوره ، وينتهز باكثير هذه الفرصة حيث يتلاقـى الأضـداد - فكـرا وسلوكا - ليبين مدى الفساد الداخلى المستشرى فى مجتمع الإمبراطورية علـى مسـتوى جميع الطبقات مستخدما الانتظار لإبراز الحدث . . فـهاهى زوجـة تويلمـان "مسـز جرترود" تريد أن تراقص " المستر . . سيركل " ليس لشخصه بـل لصفتـه - كرئيـس للوزارة - ولكن تويلمان ، يرفض وبشدة طالبا منها الانتظار حتـى تسـقط الحكومـة ويتولى رئاسة الوزارء ممثل حزب العمال والموقف ككل يـبرز خـط الصـراع علـى المستويين الخاص والعام .

تويلمان : ثقى ياعزيزتى أن عهد هؤلاء لن يطول..لقد تعمدنا أن ننجح فى الانتخابات

الماضية لنلقي على ظهور المحافظين كل التبعات الثقال التى ترزخ تحتها البلاد، حتى إذا رأى الشعب عجزهم وفشلهم تقدمنا يومئذ منقذين .

جرترود : كلا . . لا صبر لى على الانتظار . . إن الشرف الذى أطمع فيه قد أتيح لى الليلة ، فلن أدعه يفلت من يدى . . .

تويلمان : لكن شرف الرقص مع المستر موتلى أجل واعظم ، وفى سبيله يهون الانتظار .

جرترود : أى فرق بين هذا وذاك..كلاهما قرقوز تحكمه أيد من وراء الستار كما يقول هنرى.. إذن فاحضر الآن صاحبك المستر موتلى ودعه ليتولى الحكم، لأرقص معه الليلة وهو رئيس وزارة. (٨)

ينتهى الموقف برقصها مع المستر سيركل – الذى يشبه برميل الجعه على حد تعبير تويلمان– رغم أنف زوجها .... الجميع يرقصون وهم فى حالة سكر وعربدة تعكس الجو العام فى الامبراطورية والجو السياسى بوجه خاص . وبينماهم كذلك يدخل وزير الدفاع يصحبه القائد العام لقوات الشرق الأوسط يريدان مقابلة رئيس الوزراء فى أمر هام!! وهنا يسفر خط الصراع الرئيس عن وجهه حيث القضية المصرية والمطالبة بالاستقلال التام وإجلاء بريطانيا عن منطقة القناة .. والمواجهة بين جيش الامبراطورية وبين الفدائيين على أشدها .. وهى مواجهة قائمة على الانتظار، المصريون ينتظرون الجلاء التام ويسعون إليه ، والامبراطورية تريد فرض هيمنتها على أهم طريق للملاحة فى العالم ولعل هذا الحوار يوضح ذلك .

سيركل : خبرنى ياجنرال روبرت كيف بقيت إلى الآن حيا ترزق ؟

روبرت : ماذا تعنى ياسيدى ؟

سيركل : ألم تجعل إحدى الصحف المصرية جائزة كبيرة لمن يأتها برأسك، أو رأس أحد قوادك ؟

روبرت : بلى ياسيدى ، ولكنا لن نمكنهم من ذلك.

سيركل : الجائزة مائة جنيه فيما أذكر ..!

روبرت : كلا ياسيدى بل ألف جنيه .

سيركل : ألف جنيه ؟ هذا ثمن كبير ، إن رأسك ورؤس قوادك جميعا لاتساوى عندنا هذا المبلغ . ونحن على استعداد لتقديمها إلى تلك الصحيفة

المصرية إذا دفعت الثمن، هذا المبلغ أنفع لنا من رؤوسكم! سننتفع به على الأقل في تخفيف أزمتنا الاقتصادية.(٩)

وهذه السخرية الواضحة في الحوار السابق بين رئيس الوزراء والقائد العام تعكس بجلاء تام مدى ماتعانيه الامبراطورية داخليا وخارجيا. ولم يكن الأمر الهام الذى جاء بـــه وزير الدفاع وقائد الجيوش إلا من أجل "مؤتمر دلهي" للشعوب. الذى يطالب فيـــه العـــالم بإقرار السلام والذى لن يتحقق إلا باستقلال الشعوب الضعيفة عن الامبراطورية الواهنة!!. وهنا يتحول الانتظار من الانتظار الخاص إلى الانتظار العام -إن صح التعبـــير- بحيـــث يصبح الصراع بين الطرفين قائما على هذا الانتظار .. انتظار نجاح المؤتمر مـــن قبـــل الشعوب المستعمرة"، وانتظار فشل االمؤتمر من قبل الامبراطورية .. وبهذا يشد بـــاكثير المتلقي إلى ساحة الصراع بعد أن قدم له بالصراعات الداخلية داخل الامبراطورية والـــذى كان يقوم على الانتظار الخاص – إن صح التعبير .

وزير الدفاع : .... المؤتمر قرر في إحدى جلساته السية وجوب تصفية الامبراطورية البريطانية، باعتبارها قلعة الاستعمار الكبرى، ولا سبيل إلى اســـتقرار السلام في العالم مادامت قائمة .

سيركل : (لروبرت) ومن أجل هذا طرت لينا من مصر؟ ...... أردت أن تســـتر فشلك فيها باختراع هذه الانباء التافهة .... فقد هولت بها علينا لتصرفنا بها عن عجزك في مصر وخيبتك ؟

روبـــرت : ياسيدى إن مؤتمر دلهي أشد خطرا من ....

سيـــركل : (مقاطعا) لاشأن لنا بمؤتمر دلهي ولا بغيره ! علينا أولا أن ننتهي مـــن مصر .(١٠)

كان الحوار السابق وسيركل في حالة سكر بين، يردد هذه الكلمات التي تدل علـــى العداء الشديد لمصر والمصريين ، يتجرع المزيد من الخمر والمزيد من الجعـــة، لينتـــهي الفصل الثاني وهو في حالة هيستيرية – بعد أن شرب حتى الثمالة – فيصب جام غضبـــه على مصر والمصريين وبهذا يكشف عن العداء الكامل لأى حركة استقلالية معلنا تـــأييده المطلق لقيام دولة إسرائيل ، وبهذا الإعلان " أبيدوا مصر وامسحوها مـــن الوجـــود . لا أمان على إسرائيل مابقيت مصر ! .. هذه وصية المســـتر برناردبـــاروخ ســـيد أمريكـــا المطلق" يكمل الكاتب دائرة الصراع وذلك عن طريق الكشف عـــن عنـــاصر الصـــراع

مجتمعة أو إن شئت الدقة عن جميع حلقاته (انجلترا - إسرائيل - أمريكا) تمهيدا للخطوة التالية في الفصل الثالث .

يبدأ الفصل الثالث بداية ساخنة ، فقد خطا خط الصراع خطوة واسعة إلى الأمـــام -في ظل الانتظار- والانتظار هنا يأخذ سمة سياسية بحته حيث تتساقط الدول الاستعمارية الكبرى في براثن المؤتمر -كما تتساقط أوراق الخريف على حد تعبير "ستيتلى" - فها هي فرنسا تسقط في أيدي الثوار تأييدا لمؤتمر دلهي الأمر الـــذي يجعـــل أعضــــاء الحكومـــة والبرلمان في الامبراطورية في حالة توتر وقلق شديدين، ثم تعلن روسيا تأييدها للمؤتمـــر .... ليتحول انتظار الجميع إلى انتظار موقف أمريكا .

هنرى : .... رويدكما ... انتظرا حتى تعلن الولايات المتحدة أيضـــا تأييدهـــا للمؤتمر .

تويلمان : (مغضبا) ماذا تقول ؟

ستيتـــــلى : ماذا تقول يامستر هنرى ؟

هـــنـــرى : لا تنظرا إلى شزرا .. أنا مستعد أراهنكما على ذلك .

تويلمان : (ساخرا) لابد أنه سمع من زعيمه أوزوالد موزلي.

هنرى : كلا يا أبى ليس من أوزوالدموزلي ، بل من مجرى الحوادث.

ستيثيا : لا يا مستر هنرى . اما بعد تأييد روسيا للمؤتمر فمن المحـــال أن تؤيـــده الولايات المتحدة.

تويلمـــــــان: أجل أفهميه ياسيدتى .. فهمى هذا الغبي.

هنرى : تأييد روسيا للمؤتمر هو الذى أكد عندى أن الولايات المتحدة ستؤيده. (١١)

ينتهى هذا الموقف بتأييد أمريكا للمؤتمر ، وهنا يتجه الصراع نحو الذروة ، حيث تقف الامبراطورية وحيدة تنتظر مصيرها في واد والعالم كله في واد آخـــر . تتـــهاوى الامبراطورية داخليا . فتسقط هي الأخرى في أيدي الثوار الذين يقررون القبـــض علــى رئيس الوزارة (سيركل) وجميع أعضاء البرلمان ، بل ومصادرة جميع ممتلكاتهم . يتنكر "سيركل" في زى إمـــرأة هربا من الثوار .. يختبىء عند صديقه القديم " ستيتلى " لينتـــهى الموقف بالقبض على الجميع بما فيهم " سيركل " بعد أن افتضح أمره .

يصل الصراع إلى نقطة التأزم القصوى - نقطة الذروة - في بداية الفصل الرابع حيث يودع السياسيون القدامى فى السجن، والامبراطورية تعرض للبيع فى المزاد !! بل والجزيرة نفسها ، والجميع ينتظرون !

تويلمان : .... لا تزعجلى من نومى .

ستيتلى : ما أعجب أمرك.. أمس الدنيا جاءت تبيع بلادنا وتشتريها فى المزاد ، وأنت تغط فى نومك ؟

تويلمان : ما شأنى؟ قد انتهوا من بيعها أمس فى مزادهم اللعين . فماذا تريدنى أن أصنع ؟

ستيتلى : انتهوا أمس من بيع الامبراطورية .. ولكنهم اليوم يعرضون الجزيرة فى المزاد ... يبيعون بريطانيا العظمى ذاتها .. !!

تويلمان : دعهم يبيعونها .. إنها ليست بأغلى من الامبراطورية .... ليفعلوا بها ماشاءوا.

ليس لى بها شأن ... دعنى فى نومى ... دعنى .... دعنى . (١٢)

هذا الاستسلام التام من قبل " تويلمان" يؤكد مدى الضياع الذى تعيش فيه الامبراطورية على المستوى المادى والمعنوى !! وأمام هذا الضياع لايجد الثوار بدا من جمع الأموال لينقذوا الجزيرة من الضياع ويشتروا حريتها . فيصادرون أموال الساسة القدامى. جميع الأطراف ينتظرون .... الساسة القدامى ينتظرون الإفراج عنهم .... والثوار ينتظرون تخليص الجزيرة قبل أن تباع فى المزاد بعد أن بيع كل شىء فيها، وتخلت عنها جميع الدول الكبرى بما فيها أمريكا ... يصل الأمر إلى حد بيع الاسطول !!

تويلمان : أين أسهمها فى الشركات ، وأين سنداتها المالية ؟

هنرى : قد بيعت فى المزاد .

ستيتلى : وأين مصالحها ومعاملها؟

هنرى : بيعت جميعا .

تويلمان : والاسطول ؟

هنرى : قد بيع أيضا .

ستيتلى : ياويلنا ... حتى الأسطول . (١٣)

ضياع الأسطول يعنى ضياع الامبراطورية التى اطلق عليها يوما " سيدة البحار"!!

ولعل باكثير بهذا التصوير يريد أن يعكس مدى الانتصار الذى حققه" مؤتمر دلهى حيث تحالفت جميع الدول ضد الاستعمار بجميع أشكاله .. وكأنه – المؤتمر – هو الحل الذى يطرحه باكثير بوعيه السياسى من خلال قراءته للأحداث، فتخيل أن هناك مؤتمرا يعقد فى دلهى تتحالف فيه الدول الأسيوية والأفريقية لتصبح ندا قويا لجميع القوى الاستعمارية، وبهذا تتمكن من الحصول على حريتها واستقلالها .

وهذا التصوير للموقف – على مافيه من مبالغة- أليس من الممكن ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا رئيسا من أبعاده سواء على مستوى الشخوص داخل النص أو على مستوى القضية المطروحة بشقيها العام والخاص ؟ بلى، والدليل على ذلك أن نبوءة الكاتب قد تحققت بعد ذلك بثلاثة أعوام ، وبدلا من انعقاد المؤتمر فى دلهى انعقد فى "باندونج" بأندونيسيا وهى دولة أسيوية، وكان مؤتمر باندونج قد عقد فى أبريل سنة ١٩٥٥، وقد حضرت فيه سبع وعشرون دولة أفرواسيوية(*) وكان من مقررات اللمؤتمر [إعلان سيادة الدول وحقها فى تقرير قضاياها بنفسها، ومحاربة التميز العنصرى لتحقيق المساواة بين جميع الأجناس والقوميات واحترام سيادة كل دولة والاعتراف لها بحقها فى الدفاع عن نفسها، تقديم الحلول السلمية على ما سواها فى المنازعات، مساندة حقوق العرب فى فلسطين، شجب الاستعمار الفرنسى فى المغرب العربى ، تنسيق اقصادى وثقافى مثمر بين دول المؤتمر، أى مساعدات خارجية لاتتم إلاعن طريق البنك الدولى للتعمير والإنماء ، الحد من تطوير الأسلحة النووية ، التقيد بشرعية الأمم المتحدة فيما يتعلق بحقوق الإنسان].(١٤)

وفى ظل انتظار المشترى الذى سيشترى الجزيرة، يؤكد باكثيرعلى ضرورة الحل المطروح "مؤتمردلهى " وذلك عنما لايجرؤ أحد على دخول المزاد إلا القوتان الأعظم : القادمتان بقوة روسيا وأمريكا وعندما يبلغ التنافس بينهما مداه تتدخل دول الكتلة الثالثة – دول المؤتمر – للحيلولة دون ذلك ، لأن ذلك يتعارض مع قرارات المؤتمر !! الأمر الذى يعمق أهمية الحل المطروح من قبل الكاتب .

تويلمان : يااللمذلة والهوان .هذه الدول التى كانت من مستعمراتنا صارت اليوم تقضى فى أمرنا وتفصل.

هنرى : من حسن حظنا وحظ العالم وجود هذه الكتلة الثالثة ... ولولاها لصار الشعب البريطانى وشعوب الامبراطورية كلها عبيدا للروس والأمريكان ....

عارضت في بيعها بشدة ، واحتجت بأن ذلك يخالف ميثاق مؤتمر دلـــهى . الذي حرم الاستعمار تحريما باتا بكل صوره وألوانه . (١٥)

لايكتفى باكثير بهذه النهاية للصراع والتى لا تخلو من خطابية ومباشرة في الحقيقة يمكن أن يغض الناقد الطرف عنها إذا وضع فى الاعتبار مدى الـــتزام الكـــاتب بقضايـــا مجتمعة السياسة ، ولذا فقد سخر باكثير كل امكانيات الكوميديا فى نهاية الفصـــل الرابـــع عندما عرض " سيركل " للبيع باعتباره أثرا ، ومن خلال عملية البيع هذه يعرض بـــاكثير نبوءة أخرى وهى انتظار زوال اسرائيل وهذه القضية كانت هى شغله الشاغل فى كثـــير من الأعمال الدرامية على سبيل المثال " شيلوك الجديدة" و " شعب الله المختار" و " إلـــه اسرائيل " وإن كانت هذه النبوءة لم تتحقق حتى الآن !!

سيركل : ... بيعونى ليهود فلسطين .

الأول : لكن لم يعد في فلسطين اليوم يهود.

سيركل : ويلهم . . كيف تركوا دولتهم هناك .

الأول : ما تركوها بل أخذوها معهم ضمن الأمتعه !

سيركل : وا مصيبتاه ! . . و نكبتها ! . . . آه وا حسرتاه عليك يا اسرائيل . . كل خطب بعدك يهون . . خذونى الآن حيث شئتم وافعلوا بى ما تريدون . (١٦)

ينتهى المطاف باقتراحهم بيعه إلى روسيا !! وتنتهى المسرحية بالتبشير مـــن قبـــل الكاتب بعالم تسوده الإنسانية والمحبة والسلام فى ظل القوة الجديدة القادمة إلى العـــالم .. الكتلة الثالثة .

٢-٣

يعتبر عام ١٩٥٦م من أهم الأعوام التى شهدت أحداثا سياسية بعد الثورة ، هـــذه الأحداث أثرت على مسار الثورة ، ففى بدايته تم جلاء القوات البريطانية عن مصر وفيـــه أيضا جرت [مفاوضات بين مصر والبنك الدولى للإنشاء والتعمير وتم الاتفاق المبدئـــى معه على عقد بقرض لمصر بمبلغ ٢٠٠ مليون دولار سحب منه عند الحاجة لإنشاء الســـد العالى] (١٧) ثم فشلت المفاوضات مع البنك الدولى الأمر الذى أدى إلى القـــرار الخـــاص بتأميم قناة السويس والذى يمثل [نقطة تحول خطيرة فى تاريخ مصر ، وتاريخ الثـــورة . بل وتاريخ الشعوب التى تكافح من أجل حريتها واستقلالها](١٨) . وسارت الأحداث بعـــد ذلك فى سرعة متلاحقة ، حيث بدأ العدوان الثلاثى بهجوم اسرائيل على الحدود المصرية،

ثم تلاه مباشرة اقتحامها للأراضي المصرية، ثم الإنذار الفرنسي البريطاني في ٣٠أكتوبر٥٦ وكان موجها إلى مصر واسرائيل لإيقاف جميع العمليات، وتضمن وجوب قبول مصر إحتلال فرنسا وبريطانيا للمواقع الرئيسية على القنال في غضون١٢ساعة، لكن مصر رفضت الإنذار وكان العدوان الذى تصدت له مصر كلها وقد ظهر الشعب بروح وطنية عالية حيث قامت المقاومة الشعبية فى مدن القنال بمواجهة العدوان .

وكان هذا الحدث السياسى الهام هوالمنطلق الرئيس الذى انطلق منه يوسف إدريس فى مسرحيته" اللحظة الحرجة" ولعل عنوانها يعكس مضمونها على مستوى النص وعلى مستوى الواقع على السواء.والمسرحية تدور حول أسرة صغيرة تعيش فى بورسعيد قبل وأثناء العدوان الثلاثى الأب " الحاج نصار" حرفى صغير اسطاع بعد رحلة كفاح أن ينشىء ورشة نجارة صغيرة يعاونه فيها الابن الأكبر " مسعد " الذى كان ضحية الأسرة حيث لم يكمل تعليمه من أجل إتاحة الفرصة للابن الأصغر " سعد" الطالب بكلية الهندسة ومعقد آمال الأسرة ، وبعد التأميم يلتحق " سعد " بمعسكر للتدريب العسكرى استعدادا للمعركة المنتظرة ، الأمر الذى يغضب أباه وأمه ويحدث الهجوم الإسرائيلى، فيقرر" سعد" السفر مع زميله " سامح " إلى خط المواجهة فى العريش .

وهنا تتأزم أحداث المسرحية بين معارضة الأب وبين رغبة الأبن فى الذهاب إلى المعركة، الأمر الذى يجعل الأب يتحايل على الأبن "سعد" حتى يدخله حجرته مغلقا بابها عليه ، وبعد عدة حوارات بين الأب خارج الحجرة والأبن داخل الحجرة تبين وجهة نظر كل منهما فى مفهوم الوطن والوطنية...الخ يتضح أن الباب كان غير محكم الإغلاق بل وفى وسع طفل أن يفتحه لو أراداا، وبينما يظل "سعد" حبيس الحجرة التى يمكن فتحها بسهولة !! يندفع "مسعد" الابن الأكبر إلى ساحة المعركة ضاربا بكلام أبيه عرض الحائط، وتخرج أختهم "كوثر" تحمل المياه إلى المنازل وتؤدي دورها فى المعركة ، وتتوالى المناقشات بين "سعد" وأبيه حتى يعود مسعد جريحا فيدخل حجرته لينام ، فيغلق الأب عليه الباب، أيضا ، ظانا بأن ابنيه قد أصبحا الآن فى مأمن من الأعداء الذين يدمرون المدينة ويقتلون أبناءها فى الخارج!! حتى يأتى الجنود الانجليز لتفتيش المنازل بحثا عن رجال المقاومة ويقتل أحدهم "الحاج نصار" وهو يصلى ويحاول سعد أن يختبىء داخل الحجرة المغلقة مترددا فى أي محاولة للخروج متذرعا بأن الباب مغلق !! وتأتى أختهم الصغرى "سوسن" باكية فتفتح الباب المغلق بسهولة!! فيخرج "سعد" فيجد أباه قتيلا ، فيقسم على الأخذ بالثأر مطلقا أول رصاصة من مسدس أبيه - بعد تردد- على صدر أحد الجنود

الانجليز ، ثم ينطلق إلى المعركة يسانده تشجيع أخيه وتشيعه زغاريد أمه التى تعلـــن أن أباه لم يمت .

يرى بعض النقاد [أن العمل ليس من أدب المعركة ، وهو إذا قـــال شيئـا عـــن القضية الوطنية فإنما ليس هذا هو هدفه الأول، وإنما يتناول البطولة كفعل إنساني يتحقـــق كما يتحقق أى فعل إنساني أخر ببذل الجهد ومواجهة العقبـــات ومواصلـــة التقـــدم] [١٩] ولكنني أرى أن النص وإن تناول البطولة كفعل انسانى فإنما تناولها مـــن خـــلال حـــدث سياسي يمثل نقطة تحول فى تاريخ الثورة المصرية ومن ثم فى تـــاريخ كفـــاح الشعـــب المصرى ضد الاستعمار أى أن هناك خطين من خطوط الصراع داخل النص ، يســـيران معا فى شكل متواز طوال الفصل الأول والثانى لكنهما يتقابلان فى النهاية، أحدهما يمثـــل القضية الخاصة متمثلا فى الصراع الداخلى فى شخصية البطل (سعد) ومحاولـــة تمـــرده على الواقع المحيط به عن طريق إثبات ذاته ومحاولة اختبار قدرته على الفعل ، والثـــانى يمثل القضية العامة – إن صح التعبير – متمثلا فى الصراع بين الشعب والاستعمار .

ويكون الخط الثانى هو المحرك للخط الأول على امتداد النص ويلتقيان فى النهاية عندما تلتحم القضية الخاصة بالقضية العامة .. أى عندما يتخلى البطل " سعد " عن الجبن والخوف والتردد ، ويستطيع أن يمسك المسدس بيده ويطلق أول رصاصة انتقامـــا لأبيـــه ينطلق إلى أرض المعركة مواجها الأعداد من أجل تحرير الوطن . ومن ثم يمكن القـــول بإن النص مهما فسر على أى وجه من الوجوه فإنه يقوم علـــى حـــدث سياســـي هـــام ، وسيتضح ذلك عندما يحاول البحث رصد ظاهرة الانتظار داخل العمل.

يمكن ملاحظة الانتظار منذ بداية المسرحية فى شكل إشارات مـــن الأم أو الأب إلى مايقوم به (سعد) من تدريبات مع كتائب الطلبة فى معسكرات المقاومـــة الشعبيـــة الأمر الذى يعكس ضيق الأب وضجره رخوف الأم على معقد آمالهما، وهذا الخوف مـــن قبل الأب والأم يوضح المكونات النفسية التى أثرت فى تكوين "سعد" فجعلت منه إنســـانا جبانا لايقدر على المواجهة ، فهو على الرغم من إدراكه التام لجوهر القضيـــة الوطنيـــة وإيمانه العميق بالوطن بيد أنه لايملك القدرة على الفعل نتيجة لمكوناته النفسية التى تتضح منذ بداية المسرحية .

سعد : (منفجرا) ياعالم علمتونا الجبن ... ياعالم خليتم الدنيا تركبنا وتهز رجليها . الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب .. أمهات زى الأســـود بيطلعـــوا رجالـــة ،

وأنتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم . اسمعي ياولية .. تلاته بالله العظيم أنا بادرب وح ادرب وح احارب ، وانشاء الله يتهد البيت ده فوق روسكم. (يكمل انتظاره بسكوت مفاجيء وينظر لها شذرا)

هنية : (مغيرة طريقتها) يابنى أنا أمك .

سعد : أمي ماتهبطنيش .

هنية : أنا خايف عليك يابنى ، هوده حرام كمان ؟ قلب الأم يا ابني.

سعد : لو كل الأمهات قالوا لأولادهم كده ، مين يدافع عن بلدنا ؟ (٢٠)

وواضح مافى الحوار السابق بين (سعد) و (أمه) من بوادر التردد في شخصية الابن نتيجة للجو المحيط به والحرص الشديد عليه من قبل الأم ، يزداد هذا التلميح وضوحا عندما يدخل سعد فى مناقشات حول المعركة مع الأب تدل على فهم عميق من جانب "الابن" ونظرة استسلامية من جانب الأب منبعها الحرص الشديد على الابن .

سعد : .... بنستعد للمعركة .

نصار : معركة إيه ؟

سعد : الله ! مانت عارف كل حاجة يابابا .. مش عاوزين يهجموا على مصر عشان أممنا القنال ؟

نصار : وعشان أممنا القنال يهجموا علينا ؟

سعد : انت بتسألنى أنا ؟ ماتسألهم هم .

نصار : هم ؟ هم البعدا لو كانوا عاوزين زى انت ما بتقول يهجموا ، ماهجموش ليه من زمان ؟ ماعملوهاش ليه من ساعتها ؟ مستنين إيه ؟

سعد : يستعدوا .. فاحنا رخرين لازم نستعد ....

نصار : .... الكلام ده يبقى صحيح لما يكون فيه قدامك عدو انت شايفه وهو شايفك – إنما هم فين الأعداء دول ؟

سعد : فى قبرص واسرائيل وبريطانيا .

نصار : ماهم طول عمرهم فى قبرص واسرائيل وبريطانيا ماهجموش علينا ليه؟

سعد : أصل شوف يابابا... إحنا استقلينا دلوقتى وبدينا نقوى .... الاستعمار مش عايز كده ، عايزين يرجعوا تانى يحتلونا.

نصار : ولما هم يا حضرت عايزين يرجعوا كانوا طلعوا من هنا ليه؟
سعـــد : احنا طردناهم .(٢١)

والانتظار هنا واضح ، سعد ينتظر المعركة القادمة - ليثبت لنفسه أنه ليس جبانا- عن تحليل وعمق وفهم والأب ينتظر أيضا لكنه عن استسلام وتظاهر بعدم الفهم والادراك من أجل ابنه، فهو ينتظر ابتعاد الابن عن مجموعات الفدائيين ومعسكرات التدريب محاولا إقناعه بأن الأعداء لايمكن أن يهجموا أبدا (كل تهديداتهم تـهويش فـي تـهويش اسألني أنا) وهذا الموقف - وغيره كثير داخل العمل - يعمق صفة الجبن والتردد داخل نفس "سعد" . الأمر الذى يجعله بعد ذلك وقرب النهاية حائرا بين (الطاعة)و(التمرد) طاعة الوالدين كقيمة خلقية والتمرد عليها من أجل قيمة أخرى (حب الوطن) ولعل تنشئة الإنسان المصرى بل والعربى على قيمة الطاعة تمثل بعدا من مكونات شخصية سعد حيث يعيش فى مجتمع يركز فى التنشئة على الطاعة كقيمة خلقية واجتماعية ويعمل على غرسها بطريقة راسخة حتى تصبح فى النهاية جزءا لا يتجزأ من تركيبه المعنوى... فى البيت وفى المدرسة وفى العمل وفى علاقته بالمجتمع وهكذا فى كل مجال من مجالات الحياة [يجد الإنسان العربى مبدأ الطاعة مفروضا عليه ، يدفعه إلى المسايرة والخضوع والاستسلام ويقضى على كل امكانات التفرد والتمرد فى شخصيته . فالطاعة تحاصرنا من كل جانب، وتلازمنا فى جميع مراحل حياتنا، وتفرض نفسها حتى على من يدعون الثورية فى مجتمعاتنا] (٢٢) *

تتضح ظاهرة الانتظار فى الفصل الثانى حيث يظهر " سعد " مترددا ، وهذا التردد هو الذى يبرز الصراع الداخلى فى شخصية "سعد" وهو حيرة سعد بين الإيمان الكامل بالقضية وبين القدرة على الفعل ، ولذا يمكن القول : بإن شخصية سعد شخصية متوترة دراميا الأمر الذى ينعكس بطبيعة الحال على الدراما ككل.

سعـــد : مش دى اللحظة اللي بنستعد لها من زمان ؟ أهى جاتك لحد عندك ...سامح إياك تكون خايف؟

سامح : أنا ؟ هو ده معقول أخاف من ليه ؟ دكها ح يكون معاه بندقية وأنا معايا بندقية أخاف منه ليه ؟

(ويضحك وكأنه تذكر شيئا) مش انت اللى كنت دائما تقول إن الإنسان يجب أن يكون أشجع م الحيوانات ؟ والحيوانات مابتخفش من بعضها .. عمر أسد ما خاف من أسد ، ولاالقطة بتخاف م القطة فاشمعنى الراجل يخاف م راجل زيه ؟

سعد : (مبتسما) تخاف ليضربك .

سامح : (بحماس) أضربه قبل مايضربني .

سعد : يمكن هو اللى يضرب الأول .

سامح : أنا أكيد اللى ح ضرب الأول .

سعد : تضمن منين ؟

سامح : لأن هو اللى ح يخاف الأول ، واللى يخاف الأول رصاصته تطلع الآخر .

سعد : وايش ضمنك إن رصاصته تطلع الأخر ؟

سامح : مش فاكر الضهر ؟ .... وانت متحمس وبتقول : أنا مش ممكن أخاف أنا الأقوى؟ هو جاى بسرقة بلادى وأنا بدافع عنها ، هو غريب وأنا فى أرضى. هو بيحارب بماهية وأنا بحارب بإيمان ؟ هو اللى ح يخاف الأول؟ (٢٣)

ومن الحوار السابق يتضح مايغانية سعد ، إن مشكلته الحقيقية هى الخوف والقلق ولذا فهو يسقط مشاعر خوفه وقلقه على صديقه "سامح" محاولا البحث عن تبرير لها ، وخوف سعد خوف من نوع خاص [خوف من الخوف ، خوف ذو طبيعة مركبة] (٢٤)

يظل الانتظار فى النص يأخذ هذا الشكل – الحيرة بين الإيمان والوعى الكاملين بمعنى الواجب والوطن وبين القدرة على الفعل – وقد تبدو فى بعض اللحظات مخايل مقاومة للجبن من قبل سعد بيد أنها سرعان ماتتبدد بسبب انتظاره وتردده.

يقرر سعد الخروج فى الساعة الثانية بعد منتصف الليل مع زميله " سامح " للذهاب إلى العريش ضمن استعدادات المقاومة الشعبية لمواجهة العدوان ، وعلى سعد أن يواجه نفسه قبل أن يواجه أباه أو أخاه أو أى إنسان آخر ، عليه أن يقرر قرارا حاسما ، ولكنه لم يصل بعد إلى قرار نتيجة لجبنه وتردده – الأمر الذى يدفعه إلى إخبار أخيه الأكبر "مسعد" بماعزم عليه هو وصاحبه سائلا اياه : هل يخبر أباه ؟ أم لا يخبره ويسافر فجأة ؟!! .

ولأن "مسعد" إنسان سوى، عملى ، لايحب فلسفة الأمور ، ولا يعانى مما يعانيه سعد من حيرة وقلق ، يؤيد ذهابه ناصحا " سعد " بعدم اخبار أبيه طالبا منه أن يخفض صوته حتى

لايسمعه أبوه – وكان سعد يرفع صوته متعمدا – " طب طب وطى حسك لحسن أبوك يسمع لا تلحق تروح ولاتيجي".التردد واضح وهو مرتبط بشكل أو بآخر بالانتظار ، والانتظار هنا يزيد من توتر الشخصية وحيرتها الأمر الذى ينعكس على الحدث ذاته ، فها هو " سعد " كبطل يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، يقدمها لأنه يؤمن إيمانا تاما بالقضية الوطنية وبعدالتها ، ويؤخرها لأنه جبان يفقد القدرة على الفعل . ومما يعمق الشعور بمأساة سعد أن سعد نفسه يدرك ذلك تماما !!

مسعد : طب وانت خارج تحاسب قوى . أوعى تعمل صوت لحسن الراجل يصحى ويحوشك وأنا ح تلقانى مستنيك ع المحطة.. حافظ على نفسك ياباشمهندس وارجع لنا سليم ... ربنا معاك.

(ويصارح سعد نفسه بمخاوفه).

سعد : (يهم بالنداء عليه) يامسعد (ولكنه يعدل عن النداء ويتمشى قليلًا فى الصالة حتى يصل إلى مرآة الشماعة فيحدق فى صورته ويحدث نفسه) . تعرف المشكلة إيه ياسعد ؟ انت مش خايف .. كل الحكاية إنك خايف لحسن ساعة الجد تخاف .. صحيح انت خايف لتخاف فعلا أنا حاسس بكده .. حاسس كأن الدنيا مغيمة خوف وكأنها ح تمطر.. ولو! لازم أقاوم كل ده . منين جالى إحساسى ده ..؟ منين ؟ بس معلهش الفار ما بيخفش م الفار والأسد ما بيخافش م الأسد .... وأنا مش حاخاف دا ضعف سخيف لازم اتخلص منه. تحيا مصر يا وله. [٢٥]

وواضح ما في " منولوج " سعد من قلق وتوتر وانتظار يبرز الصراع الداخلي للشخصية ، وفي ظل توتر الشخصية المنتظرة –سعد– يلجأ يوسف إدريس إلي ما يمكن تسميته "بالترويح الكوميدى" [وهو قيام الكاتب بنقل المتلقي إلي تفاصيل أخري واتجاه آخر لكنها ترتبط بشكل أو بآخر بالحدث الرئيسي في الدراما]. [٢٦] هذا الترويح يتمثل في الحوار الطويل بين مسعد وزوجته " فردوس" ويمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاده ، حيث فردوس تنتظر قيام المعركة ومن ثم تريد الذهاب الي بيت أبيها خوفا من الإنذاروالحرب .

الأمر الذي يجعل الأب يستيقظ استيقاظاً كاملا – وكان قد استيقظ من قبل على صوت "سعد " المرتفع عن عمد – تحدث مواجهة بين الاب وابنه "سعد " ومناقشات طويلة تصل إلى حد التشابك بالأيدى بينهما!! .. فيلجأ إلى خديعة ماكرة وهى إيهام الابن بالتسليم

بوجهة نظره ويطالبه بالبقاء في غرفته حتي يرتدي ملابسه ليذهب معه لو داعه علي المحطة ،ثم يغلق عليه الباب بالمفتاح !! وهنا يبدو الانتظار واضحا سعد خلف الباب والأب أمام الباب والحوار مستمر بينهما والمناقشات تحتد من جديد وسعد ينتظر خلف الباب وهو يعرف تماما ان الباب ليس محكم الغلق !! وكأنه وجد مبررا لعدم خروجه إلى المعركة و كأنه يقول [إنني لست جبانا ، وأنا لا أمنع نفسي من الخروج إلي المعركة ، لكن هذا الباب المغلق هو الذى يمنعنى] (٢٧)

والمفارقة العجيبة أن الأب يحاول أن يغذي هذا الشعور في ابنه عن طريق إياهمه بأن الباب قويٌ ومحكم الرتاج وإذا أراد أن يثبت الابن عكس ذلك فليحاول كسر الباب !!

نصار : .... إن كنت جدع اكسره .... انت مش عايز تثبت انك راجل ؟ اكسره إن كنت راجل .

سعد : (وهو ينهال خبطا علي الباب ودفعا)افتح بقولك ،وديني ارمى نفسي م الشباك .

نصار : داحديده ما يفوتشى دراع . ارمي .

سعد: افتح يا حاج نصار .. افتح بقولك . . دامش شغل رجاله دا شغل جبانات. . افتح يا جبان ..

نصار : انا جبان يا ابني معلهش. بكره لما تخلف تعرف انا عملت كده ليه . . وساعتها حتعرف إن أبوك ما كانش بيعمل كده لأنه جبان (يتوج كلامه الأخير بهد ير مدافع من الخارج). (٢٨)

بالحوار السابق ينتهي الفصل الثاني ، ولعله من الممكن ملاحظة الانتظار عند الشخصيتين علي ما في كلمات سعد التي يوجهها لابيه متهما إياه بالجبن فهو يسقط حديثه عن نفسه ورؤيته لها علي ابيه بينما الاب يؤكد أنه إنما فعل ذلك من منطق حرص الأب علي امله الوحيد في الحياة وهو ابنه .

يبدأ الفصل الثالث مع ارتفاع خط الصراع حيث الطائرات والمدافع دمرت مدينة بورسعيد بينما سعد داخل الحجرة خلف الباب والأب خارج الحجرة يحرس الباب وكلاهما ينتظر في حيرة وقلق !!

هنية : من امبارح يا راجل وانا صوتى اتنبح . وكل الناس هاجرت واحنا قاعدين نعمل ايه ؟

نصار : خليهم يها جروا .

هنيـــة : والنبي انت لازم جري لك حاجة .

نصار : الناس هم اللي جري لهم يا هنية ..... حد يسيب بيته في الوقـــت ده ؟ بقـــي الفسحة نتفسحها في بلدنا ووقت الزنقه نسيبها ونجري؟ بيتنا ده نسيبه ونـــروح فين ؟ نسيب بيتنا ده يا هنية ؟

هنيـــة : .... ونستني ونموت ؟

نصار : نموت هنا ؟ زي بعضه. دا الواحد اذا عاش في حته تانية كانه ما عـــاش واذا مات هنا كانه مامتش. (٢٩)

من خلال الحوار السابق بين "هنية " الأم و" نصار " الأب يتضـــح الانتظـــار . . حيث يصر نصار علي البقاء علي الرغم من التناقض الواضح فى كلامه حيث يريد البقاء ولا يريد لابنه الخروج للقتال !!- وفي اثناء الحوار تكشف الأم الحقيقيه للأب مؤكدة له أن الباب ليس محكم الرتاج وفي وسع "سوسن" .. الطفلة الصغيرة ان تفتحه ،ليس هذا فقط بل وجميع افراد الاسرة يعرفون ذلك،وإن كان يوسف إدريس حاول أن يجعل المتلقي يعيـــش في شك بالنسبة لمعرفة سعد بهذه الحقيقة مستخدما ارشاداته كمؤلف والتي تنـــص علـــي محاولات سعد الطرق علي الباب ودفعه بعنف .

سعـــد : (يخبط علي الباب بشدة) افتحوا يا غجر .

هنية : كفاية بقي يا سعد ،كفاية يا خويازمانك عورت ايديك.

نصار : أنت عارفه كويس يا هنية إنه ما يعرفشى حكاية الكالون دي؟

هنية : وحا اعرف منين يا نصار ؟ ما كل الولاد عارفين إن ما فيش في بيتنا كـــالون سليم . أنا داخله اشوف لكم لقمه .(٣٠)

وعلي الرغم من محاولات الكاتب اضفاء صفة الشك بمعرفة سعد أن الباب لم يكن محكم الرتاج لكنه من الممكن استنتاج الحقيقة من خلال موقف ســعد العـــام منـــذ بدايـــة الدراما، بل ومن خلال كلام الأم في الحوار السابق حيث التناقض بين كلامـــها فـــي اول الحوار (كفاية يا خويا . . زمانك عورت ايدك)وكلامها في نهاية الحوار (كـــل الـــولاد عارفين إن ما فيش في بيتنا كالون سليم).

فمن خلال هذا التناقض ،ومن خلال الموقف العام لشخصية سعد يمكن الجزم بأنه كان يعرف تلك الحقيقه – الباب غير محكم الرتاج– يؤكد هذا الجزم وجود مسدس في يد سعد كان يمكنه – لو اراد ذلك – ان يفتح الباب ويحطمه بطلقة واحدة منه !!. وهنا يسهم

الانتظار في ابراز السمات النفسية للشخصية ، وهذه السمات علي المستوى الخاص تسهم في تحريك الصراع علي المستوى العام، فتجعل المتلقي يسأل. هل من الممكـــن ان يفتـح سعد الباب ويخرج الي المعركة كما خرج مسعد رغم انف أبيه ؟ هل يعرف سعد أن الباب مفتوح ؟ وإذا كان يعرف فلماذا لم يخرج ؟وإذا خرج ماذا يفعل وهو المتردد منذ البداية ؟! وهذا بدوره يسهم في توتر المتلقي ذاته ويجعله في حالة ترقب وانتظار أيضا لما ســوف يسفر عنه هذا الموقف. وهذه نقطة في رأي- تحسب للكاتب. يزداد هذا التوتــر عندمـا يخرج جميع من في البيت ، الأم تخرج من أجل مساعدة جارتها في الولادة وقبلها خرجت "كوثر" لمساعدة الفدائين وخرج مسعد الي القتال ،ولم يبق فـــي البيـت ســوي نصـار و"سوسن" الطفلة الصغيرة وسعد حبيس الحجرة ذا ت الباب المفتوح !! يعمق هذا التوتـــر عودة مسعد جريحا بعد أن قاتل الانجليز ممايدفع المتلقى إلى المقارنة بين موقف "مســعد" الذى لم يكمل تعليمه وبين موقف " سعد" المتعلم طالب الهندسة !!

نصار : وحاربت إزاى ؟

مسعد : زى الناس مابتحارب .

نصار : كنت بتضرب نار ؟

مسعد : أيوه كنت بضرب نار .

نصار : وعرفت تضرب ؟

مسعد : عرفت .

نصار : ضربت إزاى وانت ماتعلمتش ؟

مسعد : اتعلمت وأنا بضرب ؟

نصار : قتلت حد ؟

مسعد : قتلت . (٣١)

إن اندفاع مسعد إلى المعركة كان تلقائيــا ، إيمانا منه بالواجب الوطنى ولأنـــه لا يعانى مما يعانيه سعد سن خوف يجعله يكمن خلف الباب المفتوح ، وبوصبـــول "مسـعد" جريحا يفرح الأب ويدخله الحجرة مغلقا باب حجرته عليه [الحمد لله (يقبل يديه ظـــاهرا وباطنا) ألف حمد ليك يارب ألف حمد . الهوجة دى كلها والولاد الاتنين تحت باطى آدى سعد وادى مسعد] يقرر الأب أن يصلى ركعتي شكر لله علـــى ســلامة ابنيــه ، ولكــن

الانتظار مستمر .. فالأب لايزال مستسلما وسعد لايزال يهذى من وراء البـــاب المفتـــوح يتضح ذلك من خلال هذا الحوار حول دخول الانجليز المنازل باحثين عن الفدائيين .

نصار : إيه الكلام الفارغ اللى بتقوليه ده ؟ دى حاجة تخش العقل ؟ هو طول ما الواحـــد ملازم بيــته إيه اللى يجيب لـــه الانجليز ؟ دا البيت ماخرجشى منه ولا طلقـــة ... ييجوا منين ؟ ماهو تعملى حسابك يابنتى .. خديها قاعدة على ميزان الميـــة مادام ماتأذيش حد .. ماحدش يأذيكى .

سعد : يارب ييجوا . دا تبــقى هى اللحظــة اللـــى عمرى باتمناها.. بس لـــو أطـــول رقبة واحد فيهم![٣٢]

يقتحم الانجليز البيت، وعندما يسمع سعد أصواتهم لايشغل بالـــه - وهـــو الـــذى ينتظرهم كما يدعى- سوى طريقة إنقاذ نفسه.

سعد : (يشهق) دول جم .(ينظر من ثقب الباب) دا بيدور ع الفدائييـــن ... دا بيـــدور علينا. آه يابن الكلب اقتلك إزاى دلوقتى ؟ والباب مقفول ؟ أخطر شىء الـــهدوم (يخلع ملابسه العسكرية بسرعة ويرتدى جلبابا من جلابيب أبيه ويخفى الملابس العسكرية أسفل الدولاب) لازم استخبى.. فين بس يانـــاس ؟ (ينظـــر بعينيـــن زائغتين إلى محتويات الحجرة) الدولاب (يفتح الدولاب) مســـدس بابـــا أهـــه تضربه ياواد؟ بس إزاى؟! إذا غلطت في النيشان ضعت انت وضاع أبوك.(يخفى المسدس مع الملابس أسفل الدولاب ثم يدخل فى الدولاب ويقفل على نفسه).[٣٣]

إن دخول سعد إلى " الدولاب" إنما يؤكد أنه على علم تام بأن الباب مفتوح وليس مغلقا !! لكنه سرعان ما يغير مكانه من الدولاب إلى تحت السرير،وكلما يحتد الحوار بين الأب وبين الجندى فى الخارج يزداد توتر سعد فى الداخل حيث يقرر الخروج من تحـــت السرير .

سعـــد : .... آه لو كـــان البـــاب مفتـــوح كنـــت وريتـــك شغلـــك يـــابن اللئيمـــة (يدخل تحت السرير) .

جورج : (لنصار) .... انطق ياغبى .... إيدكم إلى أعلى. حركة واحدة وأطلق النار.

سعـــد : (خارجا من تحت السرير) بسهولة يلاقيك تحت السرير.. أحسن طريقة تنـــام ع الســـرير ده وتعمل عيان (يصعد إلى الفراش ويستلقى) بس مـــش عيبـــه دى ؟ معلهش . حاسب أوعى تطلع صوت لحسن يضيع أبوك .[٣٤]

والموقف السابق يعكس توتر سعد – في ظل الانتظار – الأمر الذى يضفى على الحدث ككل سمة التوتر ، إضافة إلى تأكيد ماسبق أن أشرت إليه من أن الصراع الخارجي (نصار والجندى يحرك الصراع الداخلى (الصراع داخل سعد) وكلا الصراعين يمثل الانتظار بعدا من ابعادهما ! ؛ والصراعان يسيران – حتى هذه اللحظه – في خطين متوازيين يدفع الأب حياته ثمنا لاستسلامه ؛ حيث يسقط قتيلا – وهو يصلى – وعندها فقط يفتح الباب و (تنفتح عيون سعد ايضا على خديعته لنفسه ؛ فيكتشف ان الباب كان مفتوحا امامه كى ينقذ أباه أويدافع عنه لكنه هو الذى قتله)[٣٥]

سعـــد : انا اللى قتلتك يا بابا .

نصار : اللى قتلنى يا بنى واحد انجليزى .

سعـــد : كنت اقدر افتح الباب بطلقه وأخرج له .

نصار : كنت قتلت نفسك وقتلتنى .

سعـــد : بس يرضيك انى اشترى حياتى بالخوف .

نصار : معلهش ! وفيها إيه دى ؟ أصل اللى رباك يا بنى كان ميت من الخوف على نفسك..يلعن أبو اللى رباك. يلعن أبويا أنا...... إنما تعرف دلوقتى بس نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش تانى عيشة تانية غير اللى عشتها . أعيش ما اخافش. أعيش ما استحملش إهانة وأربيكم تانى [٣٦]

ويرى بعض النقاد أن موقف سعد هذا يمثل خطأ البطل او سقطته [الخطأ الذى لا يمكن إصلاحه أو تداركه إلا لوعادت الحياة للأب الصريع][٣٧] يحاول "سعد" التكفير عن هذا الخطأ بعد مناقشات طويلة مع أخيه-والأب ملقى صريعا – يتبادلان فيها الاتهامات بالجبن، وبعد وصول الأم من الخارج وقد فوجئت بموت زوجها . يحاول سعد أن يطلق النار على رأسه"عارفين الرصاصة الأخيرة دى لمين ؟ .. لى للبطل كى تنتهى المأساة " لكنه يجبن ويرتمى في أحضان أخيه . ولو كان سعد قد فعل ذلك لأصبح بطلا تراجيديا ولكن الأم تأمره بالأخذ بالثأر وإطلاق الرصاصة على الجندى الانجليزى العائد مرة أخرى للبحث عن الطفلة الصغيرة سوسن لأنها تشبه ابنته !! وبعد تردد يطلق سعد رصاصته على الجندى معلنا أنه قد تخلص من خوفه مقسما على الانتقام بعد أن اتحدت القضية الخاصة بالقضية العامة ، فيخرج إلى ساحة المعركة وسط زغاريد أمه التى تعلن أن "نصار" لم يمت (نصار أهه يابنات راجلى أهه..زغرتو له، روح) وكانت الأم قد اعلنت من قبل ان جارتهم قد انجبت ولدا أسمته " نصار" ولعل فى هذا تبشير من الكاتب

بنصار جديد .. يمثل جيلا جديدا يتخلص من الخوف ويربى أبناءه على الشجاعة والإقدام. ولعل هذه النهاية ترضى الشعور الوطنى لدى المتلقى بعد رحله الانتظار الطويلة.

٢ ـ ٤

لم تكن مسرحية "اللحظة الحرجة " هى المسرحية الوحيدة التى ارتبطت أحداثها بأحداث العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦م، وإنما كانت هناك أعمال درامية أخرى -وإن كان معظمها ينتمى إلى المسرحية ذات الفصل الواحد - على سبيل المثال "عفاريت الجبانة" لنعمان عاشور، و"صوت مصر" لألفريد فرج، و"معركة بور سعيد" لعبد الرحمن خليل ، و"دنشواى الحمراء" لخليل الرحيمى، فقد توالت الأعمال الدرامية فى هذه الفترة - وهى فترة خصوبة بالنسبه لفن المسرح- وكان معظم هذه الأعمال يدور حول نقد الواقع الاجتماعى فى مصر قبل الثورة ، أو يشير إلى التغيرات الاجتماعية التى حدثت فى المجتمع بعد الثورة ويرصدها -كما أشرت سابقا فى فصل الانتظار ظاهرة اجتماعية - ويمكن ملاحظة إشارة هنا أو هناك لنقد الواقع السياسى كما كان فى "سكة السلامة" مثلا -وفى ذات الوقت برز فرسان المسرح الشعرى مثل الشرقاوى فى مأساة جميلة "والتى أضافت للمسرح المصرى سمة فكرية هامة هى [التوجه نحو النضال العربى ومن الناحية الفنية فقد كانت رائدة فى تطويع لغة الشعر الحديث للمسرح ، أو التعبير عن المسرح بشعر يخرج عن العمود التقليدى الثقيل][٣٨] ثم " الفتى مهران " عام ١٩٦٦ ، ثم مأساة الحلاج" لعبد الصبور ، أما على صعيد الدراما النثرية فقد إتجه معظم الكتاب إلى التاريخ أوالتراث الشعبى والأساطير كى يستمدوا منها موضوعات ذات مضمون سياسى أواجتماعى يناسب اللحظه التي يعيشونها ، وكان ذلك إمعانا منهم فى التخفى من الرقابة ومن القهر السياسى (*) .

ومعظم هذه الأعمال حذرت بشكل أو بآخر من قرب وقوع كارثة كبرى قادمة .. وكانت هذه الكارثة هى هزيمة يونيو ١٩٦٧. أصابت هزيمة يونيو١٩٦٧ أوما اصطلح على تسميتها بالنكسة المجتمع المصرى على مستوى جميع فئاته بحالة من الذهول، فقد كانت هذه الهزيمة أو النكسة نكسة على جميع المستويات عسكريا واجتماعيا وسياسيا . لقد أحدثت النكسة شرخا هائلا في جدار المجتمع وكانت ضربة قاصمة بالغة التأثير للثورة وقادتها ، وأظهرت بشكل واضح الفوضى والتسيب الذى كان يعيشه المجتمع ، كما كشفت عن حالة اللامبالاة والانتهازية التى كانت تحياها بعض عناصر قيادة الثورة كما اكتشف

الشعب أنه كان يعيش في وهم كاذب . لم يكن ذلك على مستوى المجتمع المصرى فحسب بل على مستوى المجتمع العربى الذى كان يعيش حالة من المد القومى --إن صح التعبير- لم يسبق لها مثيل ، فبدأ هذا المجتمع - بعد النكسة - يعيش فترة من [التمزق والقلــــق ، ينوء بحمله البشر ، واجتاحت مصر - قلبه النابض - عدد من الازمات والقلاقل، وسيطر الشعور بالقهر والمذلة، وساد مناخ من الانهزامية والتوتر] [٣٩] وأصبح الشك هو الصورة المسيطرة، شك فى القيادة وشك فى الجيش بل شك فى قدرات الإنسان المصرى ككـــل. حالة استياء عام من النظام ومن السلطة التى وضعت نظامـــا عجيبـــا لاختيارالمســـئولين والأعوان ذلك هو [نظام الثقة لا الكفاءة ، فاستبعد أهل الخبرة لأنهم لم يكونوا موضع ثقة، الأمر الذى أدى إلى إسناد المناصب الحساسة في الدولة لمن يوثق بهم من قبل النظام] [٤٠]

ثم جاء بيان ٣٠مارس الشهير والذى يعتبر خطة للعمل والإصـــلاح لمـــا أفســـدته النكسة أو-إن صح التعبير- لما أظهرته النكسة ، تقوم هذه الخطة على الدعوة إلى مزيـــد من الديمقراطية وإلى العمل على بناء جديد للدولة أساسه العلم ، ومن ثـــم إعـــادة تســـليح الجيش.

وبدأ النظام يحاكم مؤسساته والمسئولين عنها ودراسة أسباب النكســـة وأصبحـــت مصر تحاول [التخلص من أوضاع ما قبل النكسة ، تلك الأوضـــاع التـــى أســـهمت فـــى الهزيمة.... وبصفة خاصة ما يتعلق منها بالحريات والممارسات الديمقراطيـــة، ومراكـــز القوى] [٤١] أثرت هذه المحنة فى الأدب على إختلاف أجناسه شعرا ونثرا ، فجســـد الأدب بشاعة اللحظة وحالة الفوضى التى كانت تحياها مصر ، فيكتب نجيب محفـــوظ " تحـــت المظلة" لتكون امتدادا لأعماله المكتوبة قبل النكسة والتى يمكن ملاحظة أنها تدق نـــاقوس الخطر - ثرثرة فوق النيل مثلا - ، ورواية (٦٧) لصنع الله إبراهيم ، وعلـــى مســـتوى القصة القصيرة " أيام الرعب " لجمال الغيطانى والتى نشرت ضمـــن مجموعـــة (اوراق شاب عاش منذ ألف عام) .

وعلى مستوى الشعر أبدع أمل دنقل " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" والتى كتبـــها غداة الهزيمة مباشرة ، وكذلك قصيدته التى تحمل عنوان" فقرات من كتاب الموتى "وعلى مستوى الدراما الشعرية كانت هناك" وطنى عكا " للشرقاوى و"الحسين ثائرا" و"الحســـين شهيدا" ومسرحيات عبد الصبور "الأميرة تنتظر" و"ليلى والمجنون" وعلى مستوى الدرامـــا النثرية فكانت هناك الكثير من الأعمال أهمها " المسامير"و " ٧ سواقي " و" الأستاذ " لسعد

الدين وهبه و " بلاد بره " لنعمان عاشور و " المخططين " ليوسف إدريس و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، و"باب الفتوح" و"رجل طيب في ثلاث حكايات " لمحمود دياب ، و "الدخان" و" المأجور " و " الحصار" و " الوافد" و " إيزيس حبيبتى" لميخائيل رومان و " انت اللى قتلت الوحش" و " عفاريت مصر الجديدة" لعلى سالم.وتبدو ظاهرة الانتظار فى هذه الأعمال بنسب متفاوتة بيد أن القاسم المشترك فى الكثير منها هو انتظار المخلص الذى يأخذ بيد الأمة لتعبر هذه الأزمة وتستعيد الثقة فى النفس فها هو نعمان عاشور يبشر فى نهاية مسرحية "بلاد بره" بمولود جديد يولد من أهم سماته [يطلع غير دول- يقصد أبطال المسرحية – وبعيد عنهم ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحرا..ومية النيل.. وطين الأرض من بطننا كلنا من رملة تانيه وميه تانيه ابن المستقبل غير دول كلهم]. (٤٢)
والمخلص ليس فردا فحسب بل يمكن أن يكون قيمه، أو فكرا ، أوشعاع ضوء يضئ الطريق إلى المستقبل ..وسيقف البحث عند الانتظار - كظاهرة سياسية - فى خمسة أعمال تبدو فيها الظاهرة واضحة وهى "٧ سواقى" لسعد الدين وهبه، و"رجل طيب فى ثلاث حكايات " لمحمود دياب ، و"المخططين" ليوسف إدريس ، و"عفاريت مصر الجديدة " لعلى سالم ، و " إيزيس حبيبتى " لميخائيل رومان .

٢ - ٥

"٧ سواقى" هى المسرحية الثانية التى كتبها سعد الدين وهبه بعد النكسة مباشرة وكانت "المسامير" هى الأولى وقد انتهت - المسامير - بانتظار الأمل فى المواجهة مع العدو طلبا للثأر والانتقام (اضرب يا عبد الله). وفى "٧ سواقى" يحى سعد الدين وهبه خمسة جنود من الذين لقوا مصرعهم فى ٥ يونيو٦٧ بعد أن ضاقوا برقدتهم فى أرض سيناء المحتلة من قبل العدو ، فأصابهم القلق من طول الرقدة فى الصحراء التى لم تسترد بعد ، ولم تقم فيها أية عملية توحى بأية إرادة للأخذ بثأرهم وهذا الخيط الفكرى شبيه إلى حد كبير بالخط الفكرى فى " المسامير" حيث القرية كلها تضيق ذرعا بما يفعله المحتل من قتل ونهب وتعذيب فى ظل غياب أية بادرة أمل فى المواجهة والوقوف ضد العدو - وقد أراد الجنود الخمسة أن يدفنوا فى مقابر الإمام فى القاهرة .

ولكن هناك مشكلة تحول دون دفنهم هناك حيث تمتلئ مقابر الإمام بالكثير من شهداء النضال المصرى على طول التاريخ ، الأمر الذى يدفع الكاتب إلى إحياء هؤلاء الشهداء مرة أخرى ليقفوا فى وجه جنود يونيو من أجل عدم إتمام عملية الدفن ، وفى

خلال هذه المواجهة يستعرض الكاتب مختلف الوجوه لبطولات النضال التى كادت الهزيمة بأهوالها أن تمحوها وفى إطار هذا التوازى المحكم بين الماضى المجيد والحاضر اليـــائس يطرح الكاتب القضية بكل أبعادها مطالبابمحاكمة الذين تسببوا فى كارثة ٦٧ ناقدا لفســـاد الواقع على المستويين السياسى والاجتماعى، وفى ظل ذلك تبدو صورة الماضى المجيـــد، فيكون التناقض والمفارقة بين الصورتين عاملاً من عوامل إبراز الصراع وتوضيح أبعاده، وكأن سعد الدين وهبه يريد أن يقول: إذا كان الواقع على درجة كبيرة من السوء فإنــــه لا ينبغى أن نفقد الايمان والقدرة على استعادة الثقة بالنفس من لجة اليأس لأن تاريخنا يؤكـــد هذه القدرة ليس ذلك فحسب، بل ويختتم الكاتب مسرحيته بعودة هؤلاء الجنـــود -جنـــوده يونيو- إلى سيناء على طلقات الأنباء القائلة بأن منظمة مصرية فى سيناء بدأت العمـــــل بعد طول انتظار.

المسرحية مكتوبة فى أربع عشرة لوحة ، وإختيار الكاتب لـــهذا الشكـــل فرضتـــه طبيعة النص نفسه من حيث المضمون وتنوع الشخوص وانتقال الأحداث سريعة من مكان إلى آخر .. وعلى الرغم من هذا التنوع وهذه التنقلات السريعة فإنه من الممكن ملاحظـــة ارتباط الأحداث بخط درامى واحد ، ويمكن ملاحظة الانتظار منذ اللوحة الأولى وحتـــى اللوحة الرابعة عشرة. تفتح الستار فى " اللوحة الأولى " فى مقابر الإمـــام والوقـــت قبـــل منتصف ليلة الثلاثين من رمضان حيث يجلس " رضوان" حارس المقابر و "رشوان" جندى الشرطة ينتظر أن ثبوت رؤية هلال شهر شوال ويفهم من كلامهما أن غدا هو المتمم لشهر رمضان ومن خلال الحوار بينهما يتعرض الكاتب بالنقد لعدم اتحاد المسلمين حول طريقة. علمية ثابتة لرؤية الهلال فى عصر سهل فيه العلم أشياء كثيرة !! وفى أثنـــــاء حوارهـــم تدخل "نرجس" المومس التى تمارس عملها فى المقابر والتى كانت تنتظر هــــى الأخـــرى ثبوت هلال العيد لأن شهر رمضان (شهر وقف حال) بالنسبه لها - علىحد تعبيرها !!

رضوان : إحنا مش قلنا بلاش فى رمضان

نرجس : أنا عارفة بقى . . أنا كنت فاكراه هيخلص النهارده

رشوان : ويعنى كنت مستنيه على الأخر

نرجس : مش أكل عيش يا شاويش رشوان والا يعنى اموت من الجوع . . مـــش كفايـــة شهر بحاله أهوه مدخليش قرش مصدى .

رضوان : دا شهر مفترج يا نرجس ما تعيطيش

نرجس : أنا قلت حاجة..بس هو شهر مفترج على ناس تانيين إنما على أنا شـــهر وقــف حال .

رضوان: إنتي جايه ليه دلوقتي ؟

نرجس : نا قلت لك فاكره رمضان أخره الليله . (٤٣)

ويعد الحوار السابق تمهيدا للأحداث القادمة حيث يتعرض الكاتب إلى مظهر مـــن مظاهر الفساد الاجتماعي المستشرى تحت أعين السلطة بل وتحت حمايتها، وهذا التمـــهيد بدوره يهئ المتلقى ذهنيا للحدث القادم .

حيث إن ممارسة المومس لدعارة تحت أعين رجال الأمن - وهم ممثلو السلطة - وحمايتهم إنما يشابه سوقف السلطة من فساد قادة الجيش !! تهم نرجس بـــالخروج لكنـــها سرعان ما تعود مفزوعة حيث تتهم خمسة أفراد - يرتدون ملابس الجندية لا تزال أثــــار الدماء واضحة على ملابسهم - بأنهم تهجموا عليها !! يتدخل كل من رضوان ورشـــوان لفك الاشتباك ، فيتطور الأمر حيث يطلق رشوان الرصاص عليهم فلا يصبهم.

هنا يكشف خط الصراع الرئيس فى النص عن نفسه عندما يعلن الخمسة أنهم مـــن جنود مصر الذين دفنوا فى سيناء فى ٥ يونيو ٦٧ ، حيث يتحدث باسمهم " عبد الغفـــار " فى أول الأمر ، ثم يتدخلون هم فى الحوار ويتكلمون مع رشوان ورضوان .

عبد الغفار : إحنا كنا فى سيناء من سنة ونص . . متنا واندفنا هناك . .

رشوان : وإيه اللى طلعكم بعد سنه ونص

عبد الغفار : قلقنا .

خميس : قلقوا منامنا .

محروس : قلنا نندفن فى أرضنا أحسن .

رشوان : طب ما هى هناك أرضنا برضه

عبد الغفار : أصلهم طولوا قوى

رشوان : معلش طولوا قصروا دى أرضنا وهتفضل أرضنا .

خميس : الصراحة ما طقناش . .

محروس : قلنا نندفن هنا مع أهلينا أحسن .(٤٤)

والانتظار واضح من خلال الحوار السابق حيث يعلن الجنود رفضهم للواقع بعد أن انتظروا سنة نصف ولم يتحرك أحد لتحرير الأرض فأصيبوا بالقلق وراحوا يبحثون عـــن

مدافن أخرى تكون فى أرضه حيث لم تعد الأرض التى دفنوا أرضهم . والبعد السياسى للانتظار واضح فى هذه الرؤية ، وهذا الموقف يكشف بجلاء عن طبيعة خط الصراع الرئيس في النص .

تنتهى اللوحة الأولى بمناقشات لا طائل منهابين " رشوان " و "رضوان" وعبد الغفار "الأمر الذى يقلق منام أحد الموتى المدفونين في مقابر الإمام " فيخرج من قبره إنه عبد العال أحد شهداء حرب ٤٨ فيسقط رشوان مغشيا عليه (عمى رضوان . . اعدلنى على القبلة . .) اللوحة الثانية فى قسم الشرطة حيث يذهب " رشوان للإبلاغ مصطحبا معه "رضوان " ونرجس " ، المأمور فى حيرة والحكمدار وجميع مسئولى الأمن .

ينتهى المطاف برشوان إلى مستشفى الأمراض العقلية ونرجس لا تعرف من أين تبدأ . وكثرة المكالمة الهاتفية من المسئولين تجعلها لا تتم جملة واحدة . . والجميع فى انتظار تقرير الطبيب الشرعى . . وينتهى الطبيب الشرعى من التقرير الذى يؤكد أن الوفاة قد تمت منذ عام ونصف . ويلقى الضوء على أسماء الجنود وهويتهم الأمر الذى يجعل المأمور والحكمدار أكثر حيرة . . .

المأمور : مش عارف كان مستخبى لنا فين ده ؟

الحكمدار : بقول نخطر النيابة بقى . .

المأمور : لازم فعلا نخطر النيابة بس أى نيابة ؟

الحكمدار : على رأيك . . . النيابة العامة متش دول مجرمين . . النيابة العسكرية دول مش عسكرين . . نيابة أمن الدولة هى مالها ؟

المأمور : مفيش غير نيابى الاسكان . .

الحكمدار : الاسكان ؟

المأمور : مش بيدوروا على مقابر فاضيه

الحكمدار : باقول أخطر النايب العمومى وهو يتصرف . . (٤٥)

يتعرض الكاتب من خلال حيرة وقلق مسؤلى الأمن – لنقد بعض وجوه الواقع الاجتماعى . ويبدوا الانتظار أكثر وضوحا بدخول الصحفيين المنتظرين على الباب منذ بداية التحقيقات .

صحفى (١) : عاوزين تفصيلات الحادث ؟

صحفى (٢) : هم ظهروا الساعة كام بالضبط ؟

صحفى (٣) : ايه التصرف معاهم دلوقت ؟

صحفى (٤) : هم صحيح كانوا فى سيناء . . ؟

صحفى (١) : رأى سيادتك فى الحكاية ده أيه . . ؟

صحفى (٢) : العلم يرفض . . .

الحكمدار : أنا كان يسعدنى انى أجيب على اسئلتكم كلها أنه حرصا على مصلحة التحقيق تقرر حظر نشر أى شئ عن الواقعة . (٤٦)

تنتهى اللوحة الثانية بالحوار السابق والذى يمثل الانتظار بعدا رئيسا من أبعاده ، كما يمكن ملاحظة إشارة الكاتب إلى التقييم الإعلامى من قبل السلطة حتى لا يعرف الحقيقة ، هذا التقييم كان أحد أسباب هزيمة يونية ٦٧ .

اللوحة الثالثة فى دار صحيفة الأنباء حيث مدير التحرير يعلن حالة الطوارئ رغبة منه فى استفادة الجريدة من هذا السبق الصحفى ماديا إلى أبعد الحدود ، فهو لا تعنيه القضية – قضية هؤلاء الجنود – بقدر ما تعنيه الإعلانات التجارية التى تريد أن يستغل الجنود الخمسة فيها وذلك بأخذهم فى جولة إلى المعرض الصناعى لشركة "اس . اس" وشركة "اف . اف" وشركة "ار . ار " وعلى هذا فهو وبعض العاملين فى الجريدة ينتظرون رفع حظر النشر حتى يحققوا الحملة الإعلانية الكبيرة التى يخططون لها.

وتعد اللوحات الثلاثة السابقة بمثابة العرض الدرامى EXPRITION الذى يظهر فى ظل الانتظار – ويسفر خط الصراع عن نفسه فى اللوحة الرابعة حيث يعود الكاتب إلى مقابر الإمام للتحقيق مع الجنود الخمسة فى ظل حراسة مشددة من رجال الأمن. يبدأ المحقق التحقيق مع " عبد الغفار " وبعد سؤاله عن هويته وسنه يسأله عم حدث فى ٥ يونيه سنة ١٩٦٧، فيجيب عبد الغفار أنه كان ضمن الفرقة الثالثة مشاه حيث هجم العدو ٥يونيو فقام هو وزملاؤه بصد الهجوم وكان من الممكن أن يقوموا بشئ لولا صدور الأوامر بالانسحاب حيث اصطادهم العدو فى ممر متلا . . .

المحقق : وانسحبتوا ؟

عبد الغفار : كان لازم ننسحب للجنوب . . . انسحبنا للغرب . . .

المحقق : ليه ؟

عبد الغفار : علشان القائد كان سايبنا ورجع مصر . . .

المحقق : وده أدى لايه ؟

عبد الغفار : إن إحنا بقينا زحمة والفرقة السادسة عند ممر متلا . .. متنا وإندفنا في سينا وبعدين الحكاية طولت صحيت أنا وزملائي وقلنا نيجي نندفن في أرضنا أحسن (٤٧)

أول إدانه مباشرة للقيادة على لسان جندي يمكن ملاحظتها في الحوار السابق ، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن عبد الغفار ضحية لخطأ القايدة وليس ضحية للحرب ..، أما خميس فقد كان ضمن قوة مطار العريش ، وعندما هجمت طائرات العدو أمرهم بالانسحاب فانسحبوا واستولى العدو على جميع الطائرات المصرية سليمة .. أخطاء فادحة يعمقها هذا الحوار بين " محروس " والمحقق .

محروس : . . . قدرنا نطوق قوات العدو وحاصرناه وتقدمنا ناحية أرض فلسطين وبعدين حصل اللي حصل . . . . بعد ما دخلنا كام كيلو صدر لنا أمر بالانسحاب .

المحقق : كنت تقدروا تتقدموا ؟

محروس محروس : طبعا وكان معانا قوات كفاية وسلاح كفاية ....

المحقق : انسحبتوا..... ؟

محروس : أيوه وفي أثناء الانسحاب صابتني شظية قنبلة جت في رأسي ومت ..... لما قلقنا قلنا نقوم ونيجي نندفن هنا (٤٨)

أما "شوقي" الطالب فيعلن أنه لا حارب ولا رأى حرب ولا أعداء ... كل ما هنالك أنه كان في الكتيبة ثم صدر لهم الأمر بالانسحاب فقتل في ممر متلا ...!! ، وتكتمل دائرة الإدانة عندما يحقق المحقق مع " "رمضان " الذي يعلن أنه جندي مدرب وكان ملتحقا بالجيش قبل٦٧ وتم استدعاؤه في مايو ١٩٦٧ م بيد أنه ألحق بسلاح جديد لا يعرف عنه شيئا ولم يتدرب عليه نهائيا !!

رمضان : ..... كل ما أقول لهم عاوز أتعلم السلاح الجديد يقولوا لي بكرة ..... جت الحرب وانسحبنا وانضربت .... كان معايا مدفع إنما ماكنتش عارف بيشتغل إزاي .(٤٩)

إذن الجميع ضحايا ، والقيادة هي المسئول الأول والأخير ، عدم التخطيط ، وتخبط القرارات، وعدم التنسيق بين الأسلحة ، وعدم التدريب الكافي .... إلخ كانت جميعها عوامل من عوامل الهزيمة – إن لم تكن هي العوامل الوحيدة– و ينتهي التحقيق بتلبية

رغبة الجنود الخمسة فى الدفن فى مقابر الإمام . يبدأ الجنود فى حفر مقابرهم الجديدة ولكن الصراع يأخذ بعدا آخر بخروج عبد العال من قبره يتبعه المزيد من الموتى .

عبد العال : مش ممكن الجماعة دول يندفنوا هنا.....

الضابط : إزاى بقى وانت دخلك ايه فى الموضوع ؟

عبد العال : أنا مت فى حرب ٤٨ ...

الضابط : وده دخله ايه فى الموضوع ؟

عبد العال : يعنى المدفونين هنا الناس اللى حاربوا ....

الضابط : دول كمان حاربوا ...

عبد العال : مش كلهم .....

الضابط : يعنى عاوز ايه دلوقت ؟

عبد العال : لا يمكن دول يندفنو معانا (أثناء الحديث يخرج عدد من الميتين لا بسين الأكفنة البيضاء وينضمون للميت الذى يتحدث .... الضابط يضطرب ويشير إلى الجنود أن ينتظروا)[٥٠]

يتحول الصراع هنا إلى صراع بين الأموات - إن صح التعبير - يقوم على الانتظار، فالجنود يقفون حائرين لا يستطيعون أن يدفنوا أنفسهم أما م رفض "عبد العال" وبجانبه الموتى، ولا يستطيعون العودة مرة أخرى إلى سيناء المحتلة - حيث يوجد الأعداء- والسلطة حائرة بين الطرفين والموقف كله موقف انتظار من جميع الأطراف. ينتقل الكاتب فى اللوحة الخامسة إلى مقهى فى وسط القاهرة حيث يجتمع الأدباء والشعراء (فريد - عصام - محمود - صبحى) ليبين أثر هذه القضية فى أوساط المثقفين ، فمنهم من يزعم أنها خرافة ، ومنهم من يزعم أنها قصة مقتبسة من رواية (ثورة الموتى) لأردين شو، ولعل الكاتب أراد هنا أن ينقد الواقع الثقافى الذى تحول فى هذه الفترة - وقبلها بقليل- إلى نوع من فرد العضلات - إن صح التعبير - أو نوع من المراهقة الثقافية تعكس التخبط الذى كان يعيشه عدد غير قليل من مثقفى هذه الفترة . تتعدد الآراء ولا يخرجون بنتيجة محددة فيقررون الانتظار !!

يعود الكاتب مرة أخرى إلى مقابر الإمام فى " اللوحة السادسة " حيث تطور الصراع بين الموتى ومن خلاله تظهر الإدانة تلو الإدانة وتشير إصبع الإتهام إلى القيادةعلى جميع المستويات .

عبد العال : إذا كانوا محاربوش يندفنوا معانا إزاى ... ؟
عبد الغفار : إحنا كنا مستعدين نحارب وهما قالوا انسحبوا
عبد العال : المهم النتيجة .... النتيجة إنكم انسحبتم من غير ماتحاربوا يبقى تعتبروا نفسكم حاربتم ليه؟
عبد الغفار : إذا كانت العبرة بالنتيجة فأنتم إيه كانت نتيجة حربكم ؟
عبد العال : إحنا كنا على أبواب تل أبيب ...
عبد الغفار : ومادخلتوهاش ليه ؟
عبد العال : جت لنا أوامر الهدنة وماتنساش كمان السلاح الفاسد .
عبد الغفار : أهى آوامر الهدنة زى أوامر الانسحاب والسلاح الفاسد زى القيادة العسكرية الفاسدة دى زى دى .....
المأمور : دا كلام منطقى جدا الوضع واحد وعشان كده لازم تكونوا مع بعض ياللـه يا أخوان اتفضلوا
عبد العال : يتفضلوا إيه .... لايمكن .... دى زى دى . [٥١]

ومن خلال الحوار السابق بين جيلين من أجيال الحرب فى صراعنا مع العدو - جيل ٤٨ وجيل ٦٧ - يتضح فساد القيادة ، فالجيل الأول حارب وهاجم ووصل إلى أبواب تل أبيب وكان يمكنه تحقيق النصر لولا تآمر الملك والانجليز على الجيش !! والجيل الثانى لم يحاول الدفاع ولم يحارب أصلا - بسبب أوامر القيادة - مع ملاحظة أن الصراع مع عدو واحد والقضية واحدة، ومحاولات المأمور تأكيد تشابه الموقفين ماهو إلا انعكاس للروح الا نهزامية وانعكاس للفساد الكامن فى السلطة .يتعقد الموقف أمام إصرار "عبد العال " وتسانده مجموعةالموتى على عدم السماح للجنود الخمسة بالدفن فى مقابر الإمام لأنهم لم يحاربوا فى ٥ يونيو ، فيتدخل السكرتير العام والحكمدار ويعرضان اقتراحات عدة منها اقتراح بترحيل الأموات الخمسة إلى مسقط رؤوسهم داخل الجمهورية ، الجميع يرفضون هذا الاقتراح ، الإعلام مل الانتظار ، فيتدخل رجال الإعلام تدخلا مباشرا ويجرون عدة تحقيقات صحفية وإذاعية مع الجنود تسهم هذه التحقيقات فى تعميق المأساة وتزيد من حيرة الجنود وقلقهم حيث الإعلام فى واد والجنود فى واد والشعب فى واد آخر !! وكان هذا الإعلام قد لعب دورا كبيرا فى تضليل الشعب قبل وأثناء وبعد المعركة!!
صحفى : بتشوفوا برامج التليفزيون ...؟

عبد الغفار : لا ....

صحفى : إنما فيه تقدم مش كداه ؟ ......

عبد الغفار : ما نعرفش .

صحفى : إيه أمنية حضراتكم اللى تحبوا إننا نحققها لكم . . ؟

عبد الغفار : إنتوعارفين . . . .

مذيع : تحبوا توجهوا عن طريق الإذاعة كلمة للشعب . . . ؟

عبد الغفار : قولوا لهم إحنا قلقنا .

مذيعة : تحبوا تسمعوا إيه من الأغانى . . ؟

عبد الغفار : أغانى ؟

مذيعة : أيوه من الأغانى . .

عبد الغفار : عاوزين نسمع سبع سواقى بتنعى لم طفولى نار . . ..

مذيعة : قصدك الاغنية بتاعة الاستاذعبد الوهاب . . . . .

عبد الغفار : لا مش كلها . . الكلمة دى بس . . سبع سواقى بتنعى لم طفولى نار.. (٥٢)

إن إطلاق الكاتب صيغة النكرة على ممثلى الإعلام (صحفى- مذيعة) أمر مقصود حيث يراد به التعميم حيث الفساد ينخر فى كل شئ ، القايدة العسكرية ، والإعلام وممثلى السلطة ، ويمكن ملاحظة المفارقة الدارمية فى الحوار بين ممثلى الإعلام وبين الجنود الخمسة -فى ظل الانتظار- هذه المفارقة تسهم بشكل او بأخر فى تعميق الشعور بالمأساة.

تنتهى اللوحة السادسة باقتراح من عبد العال بعدم تدخل الأحياء فى شئون الأموات طابا من الحكمداروالسكرتير والمأمور ورجال الإعلام أن يتركوهم لعلهم يصلون إلى حل.. وعلى الجميع أن ينتظروا بعيدا . وتنتهى اللوحة على ترديد عبد الغفار " سبع سواقى بتنعى لمطفولى نار " يستخدم الكاتب اللوحة السابعة بالكامل لإبراز فساد الإعلام من خلال لقاء المذيعة بأم عبد الغفار فى قريتها نفهم منه التناقض المثير بين الواقع الذى تعيشه هذه الأم المصرية الأرملة الوحيدة ومعاناتها وبين الصورة التى يرسمها الإعلام للقرية المصرية .

السيدة : الحمد لله نستورة أطلع الزراعة ليه الناس برضه بتحن عليه وبتساعدنى

المذيعة : (تقرب المايهاك من فمها) السيدة الريفية البسيطة تشيد بمساعدة الجهات الرسمية لها وهذا أيها السادة هو التطور الذى دخل على حياة الفلاح فى بلدنا . . ولما

سالت الست أم عبد الغفار تحب تسمعى إيه دموعها سالت على خدهـــا وقـــالت بصوت ضعيف كله حب وحنان وعاطفة جياشة .. أحب أسمع أغنية ما احلاهـــا عيشة الفلاح ‎.(٥٣)

تنتهى اللوحة السابعة بالحوار السابق والذى يجسد تزييف الإعـــلام فـــى عـــرض الحقائق ، فبدلا من مواجهة السلطة وتبصير الشعب ، يمجد السلطة ويسهم فـــى تضليـــل الشعب وتضليل القائد على حد سواء وهذه اللوحة تعيد إلى الأذهـــان موقـــف الصحفـــى "فكرى" الذى ضلل السائق "سليمان" فى "سكة السلامة للكاتب نفســـه ، وبالمقارنـــة بيـــن الموقفين يظهر التشابه التام بينها ، وكأن سعد الدين وهبة يقول إن ما حذرت منه قبل أربع سوات لا يزال يحدث الآن وهو عامل هام من عوامل ضياعنا على جميـــع المســـتويات اجتماعيا وسياسيا وعسكريا.

يتقدم الصراع بين الأموات خطوة إلى الأمام ، حيث يكثر عـــدد الموتـــى الذيـــن يبعثون من قبورهم وهم ينتمون إلى مراحل تاريخية مختلفة ، فيقترح عبد العال " أن تشكل لجنة من هؤلاء تكون بمثابة القضاة للحكم فى النزاع القائم ، فتقدم مجموعة كبيرة وكلـــهم من الأبطال الذين سطروا تاريخ مصر- الوردانى قاتل بطرس غالى رئيس الوزارة الـــذى حاول مد امتياز قناة السويس سنة ١٩٢١ ، وسليمان الحلبى ، والبشتيل قاهر الفرنسيين فى بولاق وأحد زعماء ثورة القاهرة الثانية ، وعبد الواحد الذى شارك فى أسر لويس التاسع ، وعدنان المدنى شهيد ٥٦- إنهم جميعا يمثلون ومضات مشرقة فى تاريخ مصـــر ونظـــرا لكثرتهم يصعب الاختيار , , لتنتهى اللوحة بظهور أحمد عرابى .

على الجانب الآخر فى اللوحة التاسعة " يظهر ممثلوا السلطة – الحكمدار والمأمور السكرتير العام – وهم خارج المقابر فى انتظار معرفة ما يدور داخل المقابر ، ولن يتأتى ذلك لهم إلا عن طريق دس مخبر متنكر فى كفن نم اكفان الموتى حتى يتمكن مـــن نقـــل الأخبار أولا بأول إليهم . يأتى المخبر بأول الأخبار "عملوا محكمة عشـــان تفصـــل بيـــن الطرفين المتنازعين . . والقاضى واحد ميت . . سعدة عرابى باشا يا فندم " .

وهذا الموقف يبدو فيه الانتظار واضحا ، وتبدو فيه صورة الواقع المؤلـــم داخليـــا حيث استخدم السلطة لكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للتجسس على الموتى و فى هذا تعميق لمعاناة الشعب تحت وطأة القهر الداخلى والذى بدوره ولد الخوف و الجبن الذى كان سببا فى حدوث الكارثة على المستوى الخارجى وفى نفس اللوحة يبـــدو رد فعـــل

الجماهير ما بين مصدق ، وما بين مؤكد أنها خرافة من الخرافات ، بل ويذهب البعض إلى أنها مجرد قصة مختلقة تم أجل فيلم سينمائي يتم تصويره في المقابر ورد فعل الجماهير وانتظارهم معرفة الحقيقة إنما يعكس تأثير الإعلام وتزييفه للحقائق وتقصيره التام تجاه الجماهير مما يعمق الهوة السحيقة بين الجماهير وبين القادة . في اللوحة العاشرة مباشرة ينتقل الكاتب إلى الجماهير مما يعمق الهوة السحيقة بين الجماهبر وبين القيادة . في اللوحة العاشرة مباشرة ينتقل الكاتب إلى مكتب مدير التحرير في الجريدة وكأنه يؤكد ما أشرت إليه آنفا مع ملاحظة استخدام الكاتب الانتظار الذي يبين من خلاله دور الاعلام في تزييف الحقائق حتى على مستوى كبار الكتاب .

المدير : إنشا الله كتبت لنا إيه . . ؟

متولي : كتبت افتتاحيتين ....على سبيل الاحتياط ....ما حدش عارف الظروف ...الحكاية لغاية دلوقت ما وصلتش لنتيجة محددة وما اعرفش هل حتكون شيء كويس أو شيء وحش.. قلت اكتب لكل حالة افتتاحية عشان نكون جاهزين ... (٥٤)

افتتاحيتان متناقضتان لإحدى الصحف الرسمية كل منهما تناقض الأخرى تماما –وهما نتاج حتمي لحالة الانتظار التي يعيشها الجميع– يتم اختيار إحداهما بعدرفع حظر النشر "حسب ما تسفر عنه الأحداث وأغرب حاجة إن الاتنين مقنعين مع إنهم متناقضين" .

هذا الحوار بين أحد كبار الكتاب " الأستاذ متولي" وبين "مدير التحرير" يحتمل الكثيرمن التأويلات أبسطها أنه يعكس الفساد الإعلامي المستشري والاستخفاف بعقول الجماهير ودور الصحافة في تزييف الواقع وجمودالفكروعدم النظرإلىالمستقبل..الخ .

في اللوحة الحادية عشر يصل خط الصراع بين الطرفين– الجنود الخمسة و" عبد العال" ومعه الموتى– إلى نقطة الذروة في لوحة من أفضل لوحات النص، حيث تعقد المحاكمة التي يرأسها أحمد عرابي ويسجل وقائعهاالشيخ عبد الرحمن الجبرتي الذي يعلن أسفه وسخطه لعدم اعتبار الأحفاد من أحداث الماضي " كل ما أعلمه أن الفائدة التي حصل عليها الأحياء من كل ما كتبت إنها تحولت على أيديهم إلى حلقات يذيعها الراديو" وأثناء مناقشة طرفي القضية من قبل عرابي باشا تتضح عدة أمور أهمها أن العامل المشترك الذي كان دائما يؤدي إلى الهزيمة والانكسار هو الخيانة .. يأتي هذا على لسان جنديين من

جنود عرابى أحدهما"عويس" وكان قد حارب مع عرابى فى التل الكبير والثانى "محمـــود" وقدحارب مع عرابى فى كفر الدوار .

محمود : فية حاجة مهمـــة لازم نعرفها كلنا ويعرفها أولادنا اللى لسه بيحاربوا واللى لسه حا يحاربوا...جيش عرابى هزمته الخيانـــة .. الخديـوى والبـاشوات.. وجيـش ٤٨هزمته الخيانة الملك وأعوانة ...والسياسيين والاضراب ... وجيش ٦٧هزمتـــه القيادة العسكرية اللىمش فى مستوى المسئولية ... معني كده كله ...إنه لايمكـــن البلد تقدر تحارب إلا إذا كانت كلها يد واحدة عشـــان محـــدش يطعـــن جيشـــها م الخلف . . .

صـــــوت : تبقي يد واحدة ازاى. . ؟

محمود : ما يبقاش فيها حكام ومحكومين. . ما يبقاش فيها واحد بيمـــوت م الجـــوع وواحد بيموت م التخمة ما يبقاش فيها واحد ياكل لحد ما يطق وواحد يجوع لحدما يفطس.

عرابى : خلاص يا ابنى البلد ماعدش فيها باشوات ولاباهوات ولاملك ولا أمراء . .

محمود : لا ياسعـــــادة الباشا .. اللى يختشي من بنت عمة ما يجبيش منها عيـــال.. إحنا فلاحين وعارفين كويس لما نقطع الشجـــــرة م ع الوش جدورها بتطلـــع شجرة مطرحها. .إنما لما نخلعها من جدورها مـــاتطلعش تـــانى . . البـــاشوات والباهوات مش بالرتبة والاخلاق والنية ..

عرابى : كلامك مظبوط يا محمود . .

محمود : ياسعادة الباشا. . العسكرى لازم يكون ضهره محمى وهـــو هنـــاك بيحـــارب بدمه. (٥٥)

الخيانة والفساد وعدم تحقيق العدالة الاجتماعية -وهي إحـــدى مبـــادىء الثـــورة- والقهر الداخلى وكلها عوامل رئيسة فى هزيمة أى أمة من الإمم. والكاتب بهذه المحاكمـــة -التى تدور بين الأموات- يحاكم الأحياء من قادة الهزيمة مما يجر إلى الأذهان مســـرحية "القديسة جون" لبرناردشو والتى يحاكم فيها الأموات الأحياء فى المشهد الأخـــير منـــها . تنصب اللعنات على القيادة الفاسدة والحقيقة الواضحة هى أن مـــــن يدفـــع روحـــه ثمنـــا هوصاحب الحق فى اختيار ساعة استشهاده ومكان قبره، والموتى- من الطرفين- جميعهم

يطالبون بمحاكمة القيادة الأمر الذى يجعل عرابى يرفع الجلسة للاستراحة على أن تعـود للانعقاد بعد ربع ساعة لإصدار الحكم .

فى اللوحة "الثانية عشرة" ينتقل الكاتب إلى خارج المدافن حيث المأمور والحكمدار ينتظران أخر الاخبارعن طريق المخبر المتنكر فى كفن الأموات ... يعود المخبر فى فترة الاسترحة ويقص عليهما ماحدث، يطلب منه المأمور إحضار جميع الأوراق التى يحملـها الشيخ الجبرتى قبل أن تصل إلى أيدى الناس " الورق دا بخبرك " ، يعود المخبر إلى مكانه وسط الموتى واضعا جريدة تحت الكفن لتحميه من البرد!! والانتظار مستمر.

فى اللوحة الثالثة عشرة ينتقل الكاتب إلى جبهة القتال فى الضفـة الغربيـة لقنـاة السويس بين الاسماعلية وبورسعيد ليبين رد فعل الجنود على الجبهة حول قضية الجنـود الخمسة.

جندى (١) : سمعت اللي حصل في مصر. .

جندي (٢) : أيوه سمعت . . .

جندى (١) : عارف معناه إيه؟

جندى (٢) : عارف. .

جندى (١) : وبعدين. . ؟

جندى (٢) : كل شيء له أوان. .

جندى (١) : أنا كل ما اكلمك تقول لى كل شيء له أوان. . .

جندى (٢) : عشان كل شيء له أوان. .

جندى (١) : وأوانه داحاييجى امتى؟

جندى (٢) : لما نبقى مستعدين. . .

جندى (١) : امتى؟

جندى (٢) : الرجولة صبح إنك تمسك أعصابك لحداليوم الموعود. .[٥٦]

ويمكن ملاحظة الانتظار من خلال الحوار السابق، فالجنود على الجبهة هم أيضـا قد ملوا الانتظار يريدون الأخذ بالثأر، وفى هذا الحوار أو إن شئت الدقة فى هذا الموقـف ككل -موقف الجنود على الجبهة- ما يعمق الضيق والضجر من الوضع الراهـن علـى مستوى الأحياء والأموات على حد سواء" لا اللى مات مرتاح ولا اللى عـايش مرتـاح- مفيش راحة إلا لما نأخد بتارنا " فى اللوحة الرابعة عشرة والأخيرة يعود الكاتب إلى مقابر

الإمام حيث الجميع -موتى وأحياء- ينتظرون النطق بالحكم .. وفى أثناء انتظارهم تقع عين أحد الجنود الخمسة "خميس" على الجريدة الموجودة مع المخبر فيتناولها ويقرأ خبرا مفاده إعلان قيام منظمة للفدائيين المصريين فى سيناء وقيام المنظمة بأعمال بطولية ضخمة..الأمر الذى يدفعهم إلى الرجوع مرة أخرى إلى سيناء ليدفنوا هناك دون انتظار حكم المحكمة.

عبد الغفار : قربتوا.....

خميس : يعني ابتدوا خلاص . .

محروس : احنا استعجلنا شوية. .

رضوان : أنا مش قلت لكم كنا نستنى كام يوم كمان. . .

شوقى : ع العموم حصل خير . . .

عبد الغفار : باقول نقوم نرجع بقى. .

خميس : مش نستنى الحكم . .

عبد الغفار : مالوش لازمه .[٥٧]

كان الخبر الذى اطلعوا عليه بمثابة بارقة الأمل التى تجعل لانتظارهم أخر . . وبذهابهم إلى سيناء مرة أخرى ينتهى الصراع بين الموتى، وإن ظل الصراع بين الأحياء قائما . فالأرض لاتزال محتلة .. والإنسان لايزال يعانى من القهر الداخلى وهذا ما تشير إليه نهاية المسرحية .

عرابى : تشطب القضية لتنازل أحد طرفى النزاع.

(يقف عرابى ويقف الجمهور .. المخبر يتجه فى سرعة إلى الجبرتى)

المخبر : تسمح تجيب المحضر..

الجبرتى : عاوزه ليه..؟

المخبر : (مشيرا إلى الصاله) علشان أديهلهم يقروا ويستوعظوا...

الجبرتى : أنت منهم..

المخبر : أنا الله يسامحك..بس أصل أنا ليه واحد قريبى منهم.

الجبرتى : خد...اسمع ...سلم ع البيه المأمور ..

المخبر : (وهو لا يفهم) شا لله تسلم.[٥٨]

نهايه مفتوحة لم يحسم فيها الصراع بين الأحياء ، تظهر من خلالها إشارة الكـاتب إلى وجود القهر الداخلى الذى كان ولايزال هو القدر المحتوم على الانسان المصرى على مر التاريخ .. ولايزال انتظار هذا الإنسان لتحرره مستمرا.

٢ - ٦ .

تتضح عدة شكول للانتظار فى مسرحية دياب "رجل طيب فـى ثـلاث حكايـات" المكتوبة فى عام ١٩٧٠م وهى عبارة عن ثلاث حكايات يربطها خط درامى واحد "الغرباء لا يشربون القهوة " و " الرجال لهم رؤوس " و أضطظوا الساعات " ربط بينهم الكـاتب بعنوان جامع ، بطلها يكاد يكون واحدا ، والقضية المطروحة واحـدة ، فطيبـة الرجـل تتجاوز معناها الحميد إلى الضعف والاستلام فى الحكاية الأولى، والسلبية والسكوت عـن الحق وكشف الفساد فى الحاكية الثانية، والتردد والمسالمة وضعف الشخصية فى الحكايـة الثالثة، والكاتب يتناول من خلال الحكايات الثلاث مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى مـن جانبيها السياسى والفكرى عارضا وجهة نظره فى حل المشكلات على ألسنة الشخـوص بصورة تعكس وعى الكاتب بالقضية وتطورها .

والانتظار يمثل أحد العوامل المشتركة الواضحة فى الحكايـات الثـلاث ، حيـث يتضح من خلال طيبة الرجل مواقفة داخل النص .

يقف دياب فى الحكاية الأولى " الغرباء لا يشربون القهوة " أما طبيعـة الحركـة الصهيونية بوصفها حركة عنصرية استقرت في قطعة من الأرض العربية فى فلسـطين دزنما أى سند من الطبيعة أو التاريخ ، ويتعرض دياب للقضية مبينـا كيفيـة اغتصـاب الأرض مبررا ساسة القهر الصهيونية وموقف العرب منها الذى لا يتعدى - من وجهـة نظر الكاتب - مجرد التهاون التابع من الطيبة من قبل صاحب البيت - فى ظل التمـزق العربى - تجاه الغرباء . . ولعل هذا ما يوحى به عنوان الحكاية الأولـى . . فالغربـاء يرمز بهم الكاتب للصهيومية ، والقهوة يرمزبها للأصالة العربية باعتبـار أنـها مشـرب عربى أصيل، وعدم شرب الغرباء للقهوة يعني: عدم الانسجاب بين الغربـاء وأصحـاب البيت .

وهذا ما يؤكد الصراع داخل العمل. ومنذ بداية المسرحية يبرز دياب روح التمزق الموجودة فى البيت العربى الكبير نتيجة للسيطرة الاستعمارية على المنطقة وتحكمها فـى

مقدارات الشعوب حيث إن الأمور كلها اختلطت . ففتح الستار على رجل طيب يعيش وحيدا معزولا بعد وفاة صديقه الوحيد "عبد القدوس" وابتعاد الجيران عنه، ليس له سلوى احتساء القهوة وقراءة الصحف والبحث فيها عن بارقة أمل من خلال قراءته لصفحة الطالع فى الجريدة – سرعان ما يتبدد هذا فور قراءة طالعه، فيقرأ .. "تلتقى بصديق قديم.. صفقة طيبة .. العناية الإلهية ترعاك " .. وليس له أصدقاء سوى عبد القدوس وعبد القدوس مات ، فهل يعني هذا أنه سيلحق ربه ؟ !! وهو ليس من رجال الأعمال والصفقات ولا يفهم فيها، أما العناية الإلهية فهذه لا شك فيها .. قلق وتوتر منذ البداية.. وها هو ينتظر شيئا!! ما هو ؟ لا يعرف إجابة . إنه خائف من الموت . . المسائل كلها اختلطت ومن ثم فهو يلقى اللوم على الجريدة وعلى أبراج الطالع فيها فى أول " منولوجات" العمل .

الرجل : .... لابد أن الأبراج اختلطت فى الجريدة .. وارتبكت المسائل .. سقطت العذراء فى الدلو...وتسلل العقرب إلى برج الأسد .. واقتحم الحوت برج الحمل...مهما يكن فالعناية الإلهية لا شك فيها وهى تجب كل هذه الأمور.(٥١)

يحمل "المنولوج" السابق دلالات مكثفة تحمل فى طياتها التمهيد للقضية والإشارة ببدء الصراع فى العمل ، وتلقى الضوء على شخصية الرجل الطيب المسالم . وبينما هو كذلك وفى ظل وحدته حتى زوجته لا تظهر على المسرح مطلقا ولا يسمع لها صوت فهو يخاطبها وهى داخل البيت ، ولا تظهر سوى يدها عندما تقدم له "صينية القهوة" !! وإذا أضفت إلى ذلك غياب الجيران وابتعادهم، وكذلك هجرة ابنه الوحيد وغيابه عن البيت يصبح الأمر مهيأ تماما للغرباء الذين يتوافدون عليه فرادى ثم مثنى ثم جماعات يقتحمون البيت ولا يسلمون عليه .. ولا يتكلمون معه. ولا يشربون قهوته!! نظراتهم كلها تهكم وسخرية والرجل يقابل كل ذلك مندهشا مستسلما ظانا ان ذلك طيبة منه. واقتحام الغرباء للبيت بهذه الصورة ، وموقف الرجل منهم وطيبته الواضحة تعتبر –فى رأيى– عناصر توتر يستخدمها الكاتب للتأثير على المتلقى ليشعر بأهمية القضية المطروحة منذ اللحظات الأولى لبداية العمل . يسير خط الصراع حثيثا داخل العمل كلما ازداد عدد الغرباء وكلما تحركوا داخل البيت وكأنه بيتهم والرجل يقابل الأمر بمنتهى الوداعة والاستسلام ، عندما يسألهم عما يريدون يسبونه .

الغريب : أنت ثرثار .

الرجل : أفندم ؟ . . . . ما قصدت مضايقتك ومع ذلك فأنت تهيننى ، أظنك تقدر أنى صاحب هذا البيت ومن حقى أن أسأل . (٦٠)

لا يمتلك الرجل الطيب إزاء هذه التصرفات سوى أن يصرخ ، ولكن هيهات أن يسمعه أحد، فالجيران كل فى همومه وأصبح الحى مهجورا كالمقابر" ... أين ذهب الجيران ..؟ لماذا خلا الشارع من الناي يا سنية.. أشعر كأنى فى جبانة" (٦١) تتشح معالم الانتظار فى النص شيئا فشيئا مع تقدم خط الصراع فى العمل عندما يزداد تحركاتهم داخل البيت - دون إعارة صاحبة أى أهتمام - ويبدأون فى قياس واجهة البيت .

الرجل : ماذا تفعلان بالضبط هه؟ لماذا تقسيان بيتى ؟ لو فهمت الموضوع لصرت أكثر قدرة على تقديم المساعدة ...

الرجل : لا تضيعا وقتكما ، المسافة متران بالتقريب . ولكن بالله خبرانى . .

الغريب: متران وخمسة سنتى ونصف .

الرجل: وما أهمية نصف سنتى من الأرض . . إننى لم أفكر يوما فى قياس هذه المسافة.. وما كنت أتصور أن أحدا سيتطوع بقياسها . . أين ذهب الجيران ؟ (٦٢)

تتضح طيبة الرجل - من خلال الحوار السابق فهو يتساءل عن قيمة نصف سنتى من الأرض؟؟ فهو لا يعنى شيئا بالنسبة له بينما يعمى للغرباء الكثير .. وبدلا من مواجهتهم.. ينتظر حضور الجيران لإنقاذه .. وعندما ييئس من حضورهم يعقد كل آماله على العنايية الإلهية دونما أى تحرك من جانبه تجاه الغرباء ؛ فيتحول التوكل إلى تواكل.. والانتظار فى كلا الأمرين واضح .

الرجل : ما من صديق ظهر حتى الآن ؟ ... ما أجمل أن يشرب الإنسان قهوته دافئة بين الأصدقاء. على كل فالعناية الإلهية .. (٦٣).

إن انتظاره انتظار سلبى عقيم ، يفقد صاحبه القدرة على الفعل، وهذه هى السمة المميزة للانتظار فى النص. يقتطع الغرباء نصفف سنتى من الأرض كلما أعادوا القياس.. والرجل مستسلم منتظر، والانتظار -هنا- يلعب دورا كبيرا فى توتر الشخصية وقلقها، الأمر الذى ينعكس -بدوره- على المتلقى ، فيجعله فى تساؤل مستمر أمام مايستجد من مواقف الرجل الطيب تجاه الغرباء ، فيسأل لماذا يعامل الرجل الغرباء بهذه الصورة ؟ لماذا لم يدحرهم منذ اللحظة الأولى لدخولهم البيت؟ ولماذا نسمح لهم بدخول البيت من الأصل ؟ ولماذا ينتظر ؟ وأين من ينتظرهم؟ ولو جاءوا ماذا سيفعلون ؟ وكلها تساؤلات

تعمق الشعور بالمسئولية لدى المتلقى تجاه القضية المطروحة وهى إحدى أهم سمات المسرح البريختى الذى يأخذ بيد المتلقى ويدخله دائرة الصراع الدائر على خشبة المسرح ، ثم يزيدالضغط عليه كلما انتقل الصراع من مرحلة إلى مرحلة أخرى متقدمة ، ليصبح المسرح كله فى حركة دائبة بعد كسر الإيهام أو الحائط الرابع .

الرجل : أمر محير ..رجل متحجر يتبعه آخران والجميع لا يشربون القهوة .. يحملون بطاقات صفراء ويهتمون ببيتى ، يحملقون، ويقيسون ويكتبون، ثم يذهبون، من تظنيهم ياسنية ؟ تصورى حاول أحد الرجلين اقتحام البيت ، لا تنزعجى .. لقد ارتد على الفور، ردته العناية .. إذ دبرت له سببا .. لم يتحمل رطوبة المدخل وظلامه فارتد على الفور.(٦٤)

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل واضح فى الحوار السابق ، إضافة إلى ما فيه من دلالات ، فرطوبة المدخل وظلامه تعنى عدم التجانس بين البيت وبين الغرباء أو تعنى الإهمال والوحدة والوحشة فى ظل طيبة الرجل وانتظاره. تطور شخصية الرجل الطيب مع ارتفاع خط الصراع فى النص ، فقد ازداد عدد الغرباء وراحوا يقتطعون أشبارا من أرض البيت الأمر الذى يدفع الرجل إلى إدراك قيمة الابن المهاجر منذ زمن، فوجوده الآن مهم فربما استطاع أن يواجه الغرباء.

الرجل : ما كان يصح أن نترك الولد يذهب ليعيش بعيدا عنا ، كان لابد أن أصارحك منذ زمن بما أكتمه فى نفسى، إن البيت واسع وموحش يا سنية فقد رونقه القديم ، ونهشت الرطوبة جدرانه، بل إنى لاقضى ساعات قبل أن يغلبنى النوم كل ليله أنصت إلى هرولة الفئران وهى تتسلق فى ظلامه، وأخشى دائما أن أضيء النور فأراها، أكتفى بأن أسمع حركتها حتى أنام، وكثيرا ما توقظنى أشباح من نومى ، لا تخافى ، فقد تكون مجرد كوابيس .(٦٥)

يمكن –من خلال الحور السابق بين الرجل وزوجته – ملاحظة التطور – الذى طرأ على الشخصية ، فقد بدأ الرجل –متأخرا– يدرك خطورة الغرباء وخطورة أسلوب حياته المسالم ولا سيما وهو يعيش وحيدا، إضافة إلى ما يشيرإليه من غياب الابن الوحيد ورحيله فى وقت أصبح فيه الرجل عجوزا ويحتاج إلى من يعوله ويسانده ويقف بجانبه فى مواجهة الخطر القادم وفى رأيى أن استخدام دياب للابن الغائب فى الدراما يدفع الصراع قدما، ويزيد الضغط على المتلقى –كما أشرت– فقد أقلق الغرباء نومه وأقضوا مضجعه

عن طريق ألوان شتى من الضغط والإرهاب مع أنه عجوز متهالك متواكل متأكل يمست بجرة قلم – على حد تعبير أحد الغرباء . الأمر الذى يجعله يتخذ رد فعل إيجابى متمثلا فى ممارسته لأبسط حقوقه فى الدفاع عن نفسه وعن بيته فى رد الخطر القادم ولو بالكلمات (فأنا أصيل وملكيتى للبيت أصيلة، لقد عشت حياتى كلها مالكا له بقدر ما أنا مالك لنفسى ولدى ألف دليل ودليل) لكن الكلمات لا تنفع مع مثل هؤلاء الغرباء، فعلى الرغم من أدلة الرجل التاريخية التى تثبت ملكيته للبيت بيد أن الغرباء يتعمدون تشويه الحقائق فأى محاولة من قبله لإثبات ملكيته لا تعدو– من وجهة نظر الغرباء – سوى حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة !!

الرجل : ما الذى يضحككم ؟ إن ملكيتى ثابتة فى هذه الخرائط .

كبير الغرباء : مررنا بمصلحة الأملاك ؟!.

الرجل : لم تجدوا بيتى بالخرائط ؟

كبير الغرباء : لم نجد الخرئط .(٦٦)

يصل خط الصراع إلى نقطة الذروة –فى ظل انتظار الرجل– وهى النقطة التى [يصل فيها توازن القوى إلى درجة من الإجهاد تؤدى إلى إحداث شرخ يسبب تعديل فى وضع القوى وإظهارنمط جديد للعلاقات](٦٧).. وذلك عندما يمزق الغرباء كل الوثائق العامة التى تثبت ملكية الرجل للبيت حتى أوراقه المدرسية المحتفظ بها منذ الطفولة ، وصورة أمه ، وشهادة ميلاد ابنه ، وشهاداته الدراسية ووثيقة زواجه ، وهذا يعنى أن الغرباء يريدون قطع صلة الرجل بماضيه وحاضره ومستقبله .

وهنا يبدو عدم التكافؤ بين طرفى الصراع حيث تقف طيبة الرجل وانتظاره اليائس العقيم فى ظل غياب الابن والجيران فى وجه عدو بلا شرف يخوض الصراع مستخدما كل ماهو مباح أو غير مباح من أجل تحقيق هدفه ... وعندما يبدأ الرجل فى إدراك هذه الحقيقة يتحول من مجرد بوق يردد شعارات جوفاء إلى أولى خطوات الفعل وإن كانت لا تأتى إلامن خلال الانتظار!! ، فبعد أن يستعرض –فى منولوج طويل– الأدلة التى تثبت ملكيته للبيت حتى بعد تمزيق كل الوثائق .. يقررأن يواجه الغرباء.

الرجل : ..... لنحتفظ ببيتنا..سنتحصن بداخله .. أنا وأنت ستمسكين بسكين وأمسك أنا بساطور..وسنقيم المتاريس..ولن نسمح بالدخول لغير الاصدقاء .(٦٨)

والانتظار واضح في "المنولوج" السابق حيث يستخدم الرجل الطيب الفعل المضارع المسبوق بحرف الاستقبال "س"، وحتى يأتي هذا المستقبل الذى يواجه فيه الأعداء لابد أن ينتظر حضور الابن الغائب الذى أصبح حضوره ضرورة حتمية، أكد الكاتب هذه الحتمية عندما أدخل على المسرح -في أثناء "المنولوج" الطويل السابق- أحد جيران الرجل وهو سكران !! وكأن دياب يريد أن يضغط بشدة على موضع الألم لدى المتلقي حتى يشعر بجسامة القضية في ظل غياب الابن وإبتعاد الجيران وغياب وعيهم وتأتي نهاية الحكاية الأولى لتؤكد انتظار الرجل عودة ابنه الوحيد الغائب ولكن بشرط أن يحمل معه وهو قادم بندقية !!هذا الشرط هو الذى يدل على تطور شخصية الرجل وتحول انتظاره من السلب إلى الإيجاب داخل العمل .

الرجل : غدا يا سنية .. مع أول شعاع للشمس سأبعث برقية إلى الولد .. برقية أقول فيها .عد إلينا تعال عش معنا .. أنا وأمك ..والبيت بحاجة اليك فالغرباء كثيرون .. أو لعل الأفضل ألا أشير في البرقية إلى الغرباء يكفى أن أقول احضرحالا ..ولا تنس وأنت قادم أن تحمل معك بندقية وسيفهم – هو حتما ما أعنيه بالبندقية.(٦٩)

تنتهي الحكاية الأولى والرجل لايزال منتظرا.. ينتظر الابن الغائب الذى يحمل معه البندقية أولى خطوات الفعل العملية .. المواجهة المسلحة للغرباء.

٢- ٧

تبدأ الحكاية الثانية "الرجال لهم رؤوس "مباشرة ببحث الرجل الطيب عن ورقة "الكتشينة" وهى أهم ورقة فيها ورقة "الولد " إذ هى التى ترجح كفة أحد الخصمين ، والولد في هذه اللعبة يعنى المكسب ، فلا يزال الولد غائبا ومن هنا يفهم أن الانتظار لايزال مستمرا امتدادا للحكاية الأولى .. فلم يحضر الابن الغائب أوربما البرقية لم تصله!!

الرجل : أين ذهب "الولد ".. هل فر من البيت ؟ كيف نلعب بغير ولد ..لقد أرهقنى البحث .. ألن تبحثي معي يا فردوس ؟ لم لا تهتمين؟ (٧٠)

أما الزوجة "فردوس" فقد ملت الانتظار وهى امتداد للزوجة فى الحكاية الأولى "سنية" ولكنها هنا خرجت من عزلتها ومن صمتها ومن انتظارها داخل البيت ولذافقد ظهرت على خشبة المسرح.

الزوجة : .... الأفضل ألا تجده .. فأنا لا أنوى اللعب الليلة .(٧١)

ولا يزال الرجل سلبيا ، فلا قدرة له على شئ سوى قتل الوقت ويريد إشراك الزوجة فى هذه لجريمة التى يرتكبها فى حق نفسه ، فتطلب منه أن يكون أكثر إدراكا للزمن

الزوجـــة : إن تخطيك فى الترقية للمرة الثالثة ..أمر يختلف بالطبع عن تخطيك فى المرة الأولى ألا تقدر هذا؟ لا يمكن أن يكون كلامي معك في المرتين واحدا. (٧٢)

يكشف خط الصراع الرئيس فى الحكاية الثانية عن نفسه ويمكن ملاحظة ذلك مـــن خلال الحوار السابق ، فالرجل سلبى صامت منذ عشرين سنة ولا يستطيع أن يتحرك نحو الخطر الذى يهدده، خاصة وأن الولد الذى كان يحلم به قد تلاشى، وزوجته انسحبت مـــن اللعب وواجهته بما يهرب منه،فوضحت له جانبامن مأساته زاد هـــذه المأســـاة عمقـــا رد الرجل على زوجته .

الرجل : أرى عشـــرات الأخطاء المقصودة وغير المقصودة ولا أتكلم وأنا مالى ..أسمـــع قصص العبث والتلاعب تروى همساً فى كل مكان وأنا .. أذن من طيـــن،وأذن من عجين..بل إنى لاضع يدى على الأسباب الحقيقية المؤسفة لخسارة الشركـــة ولكنى أتجاهلها وأنا مالى .. أنا عامل بالشركة ولست مخبرا .. إن واجبـــى أن أؤدى عملى لا أن أثير الشغب وماذا كانت النتيجة؟

الزوجة : تخطوك فى الترقية ورقوا من يثيرون الشغب !؟

لرجل : ...... فأنا لست نبيا يا فردوس .. وهل أنا مكلف بإصلاح الكون ؟ وأنا مالى(٧٣)

ويبدو الانتظار واضحا من خلال الحوار السابق ، كما تبدو ملامـــح الشخصيـــة ، فموقف الرجل من الفساد المستشرى فى الشركة التى يعمل بها يخرج عن نطاق الطيبـــة ويتعداها إلى السلبية ، فعلى الرغم من أن الكارثة محيطة به وفى طريقها إليه بيـــد أنـــه يظن أنها بعيدة عنه. يسهم فى تعميق هذا الظن كلمات رؤسائه المهذبة ووعودهم الكاذبـــة التى يسمعها منهم كلما تخطته الترقية .

الزوجـــة : فى المرة الثالثة.. قال لك ..نحن نعلم جميعا أنك الأحق بالترقية ..غـــير أن زميلك إنسان يائس .. يعول جيشا من الأولاد .. وأنت بـــلا أولاد .. فـــهو أجدر بالشفقة .

الرجـــل : بدا لى منطقه معقولا .

الزوجـــة : فلم تفتح فمك .

الرجـل : كان فى لهجتـه معنى الاعتذار .. مد يرى يشعر بالحرج حيالى ، ويعـترف أنى صاحب حق... ويعتذر لى .. ألا يكفى هذا ؟[٧٤]

يفهم من الحوار السابق أن الرجل لايملك قوة ذاتية – جيشا من الأولاد –تدفعـه إلى المطالبة بحقه الأمر الذى يجعل المدير يرفض مقابلته فى المرة التالية لأنه مشغول !! ويتضح هنا شكلان من شكول الصراع داخل العمل يرتبط كل منـهما بـالآخر ، الشكـل الأول صراع بين الرجل وزوجته وهو صراع فى تصاعد مستمر نظرا لاختلاف نظـرة كل منهما للأمور فالزوجة ملت الانتظار وتحاول أن تدفع زوجها للمطالبة بحقه ، والرجل لا يزال منتظرا ومن ثم فهو يتراجع مبررا موقفه بحجج واهية يخفى خلفها ضعفه الـذى أوصله إلى حد أنه أصبح عاجزا حتى عن كتابة تنديد أو احتجاج يشرح فيه مدى ما لحقه من ضرر .

الرجـل : تقصدين عريضة أملؤها بالسباب.

الزوجة : بل تظلما مدعما بالأسانيد ولديك الكفاية منها.. تحداهم أن يبرروا تخطيهم لك – نبههم إلى أن لك صوتا أيضا..أنك موجود .

الرجـل : بأنى عدو لهم .

الزوجة : بأن لك عينا ترى .. وأذنا تسمع ..وأن لك كرامة .. [٧٥]

وهذا الصراع بدوره يسهم فى إبراز الشكل الثانى مـن شكـول الصـراع وهـو الصراع الرئيس داخل العمل بين الرجل وبين رؤسائه والذى لم يستطع فيه الوقوف ضـد فسادهم ولو بكلمة يرسلها اليهم يدافع فيها عن وجوده .. وكلا الصراعيين يقومـان علـى الانتظار يؤدى انتظار الرجل وسلبيته إلى المزيد من القهر من قبل رؤسائه فى المصلحـة حيث يقتلونه فكريا ومعنويا وإمعانا منهم فىالتشفى يرسلون إليه جثة وبـها يبـدأ الفعـل الدرامى الذى جاء كنتيجة منطقية للمقدمات السابقة ومفجرا للأحداث القادمـة ، فوصـول الجثة فى صندوق عبارة عن طرد بريدي كان بالنسبة للدرامابمثابة الحجر الذى ألقى فـى بحيرة راكدة –فى ظل الانتظار –وإن كان رد الفعل من قبل الرجل وزوجته متوقعا مـن قبل المتلقى بناء على سابق معرفته بطريقة تفكيركل منهما من خلال الأحداث السابقة فـى الدراما. وتحت ضغوط الزوجة يبدأ الرجل فى التفكير فى أمر الجثة ، لأنـها جريمـة ، ولابد من التصرف بدلا من التشنج والصراخ

الرجل :..... إما أن يفكر الإنسان أو أن يصرخ ، أما أن يفكر ويصرخ فى نفس الوقت فهذا مستحيل .[٧٦]

أول ما يطرأ على تفكير الرجل هو "الولد" فيحاول البحث عنه مره أخرى، فتسأله الزوجة ما علاقة الولد بالأحداث التى تحدث ؟ ولكن العلاقة وطيدة ،فغياب الولد يعنى الكثير، غيابه فى أبسط الحالات كان سببا فى إرسال الجثة إليهما ، والأحداث يؤدى بعضها إلى بعض وهذا منطق التاريخ !!

وفى ظل حيرة الرجل وقلقه يأخذ الصراع شكلا جديدا ، فيبدأ الخوف يدب فى قلب الرجل خشية حضور "خيرى" صديقه ضابط المباحث الذى يشم رائحة الجريمة على بعد أميال ، فماذا لو اكتشف الجثة ؟ إذن لابد من التفكير وإعمال الذهن. كيف إذن يثبت لخيرى أنه لم يقتل ؟ وكيف ينفى التهمة عن نفسه ؟ هل يلقى بالصندوق على السلم ؟ ولكن ماذا لو شاهده أحد ؟ وإن لم يشاهده فحتما سيكتشفون البصمات على الصندوق وللمباحث وسائلهم الرهيبة فى كشف الأمور وهذا لا يعنى إلا أنهما -الرجل وزوجته- قاتلاه..! عنصر توتر جديد يضاف إلى مكونات الشخصية متمثلا فى انتظار حضور "خيرى" وهو شخصية غائبة لم تظهر على خشبة المسرح طوال المسرحية:

الزوجة : قاتلوه!!

الرجل : إن لم نكن قاتليه .. فلماذا تخلصنا منه ..؟

الزوجة : لأننا لم نقتله.

الرجل : وهذا تفسير محتمل أيضا ..ومع ذلك فهناك احتمال التفسير الأخر .. تصورى لو وجدنا أنفسنا مطالبين بإثبات أننا لم نقتله ..[٧٧]

إن توتر الشخصية هنا يسهم فى توتر العمل ككل ، ويسهم أيضا فى إظهار جوانب أخرى للصراع لم تكن معروفة من قبل ، فالرجل محاصر من كل الجوانب ، فالقضية تخصه، والرجل المقتول يخصه ،واللعبة كبيرة ، والرجل الطيب فى ورطة ولم يجد من يعينه. وتزداد الأمور تعقيدا وتزدادالشخصية توترا عندما تكتشف الزوجة أن الجثة بلا رأس، فقد سرقوا الرأس، وشوهوا الجثة ، والرأس تعنى الفكر ووصول الجثة بهذه الصورة يجعل النظير الواقعى يستدعى النظير التاريخى واختيار الرأس المقطوع [بدأ - فنا -فى الستينيات وبداية السبعينيات، والمحك الحضارى الذى كان -ولا يزال -يبلور هذه الرؤية ، وهذا الاختيار هو الصراع العربى الإسرائيلى ، أوإن شئنا الدقة فى التعبير قلنا

الصراع المصرى الاسرائيلى لأنه بشكل أو بآخر يحرك كل الحيوات الأخرى سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو فكرية] (٧٨)

وهذا الاستدعاء يجعل المتلقى يشعر –على الفور –بالمحك الرئيس للصراع فى العمل وهو الصراع بين الصهيونين "الغرباء" وبين العرب "الرجل الطيب" ورمز الجثة المشوهة والرأس المقطوع هنا واضح [لا يقتضى تعسفا فى التأويل من خلال الربط بين الرجل الطيب الضعيف والجثة التى غاب عنها رأسها –رمز فكرها – ولا سبيل إلى كمال وجودها إلابعودة الرأس اليها] (٧٩)

الرجل : أين ذهبت الرأس..أين ذهبت ؟ سرقوها المرابين ، سرقها الشيال الوغد، بم أجيب إذا سئلت عن الرأس، فلا شك أنه كان له رأس، سيحاكموننى عن الجريمتين القتل والسرقة..وأنا لم أقتل ولم أسرق.. لم أكذب..لم أشهد شهادة زور لم أفعل شيئا بالمرة.(٨٠)

وفى ظل هذه الحيرة وهذا التوتر يرتفع خط الصراع الرئيس فى إطراد مستمر، يسهم فى هذا الإطراد الصراع بين الرجل وزوجته من ناحية و الصراع بين الرجل ونفسه من ناحية أخرى، وتوقع حضور خيرى بين لحظة وأخرى من ناحية ثالثة ،واستخدام شخصية "خيرى" بهذه الصورة يزيد من توتر الشخصية –كما أشرت– ويجعل ذهن المتلقى فى حالة حضور دائم، وترقب مستمر ينتظر حضور " خيرى" بين لحظة وأخرى . هذا الكم من الصرعات يدفع الرجل الطيب إلى السير بخط الصراع إلى الأمام ليصل به إلى نقطة أخرى متقدمة وذلك حينما تصل المواجهة بين الرجل وزوجته إلى مداها –فتخدم الدراما– حيث تصفه الزوجة بأنه مهرج وجبان فيصفعها ثم يفيق من سباته العميق .

الرجل : .... لست جبانا ..وإنى لأقبل تحديك .. وها أنا ذا أحدق فى الجثة بلا خوف .. أدفن فيها وجهى كله، ما كُنت اتحاشى النظر إليها خوفا ..بل إشفاقا على إنسانيتى من أن تمزق بهذه الصورة البشعة من صور الإنسان .. ليس هذا من الجبن فى شيء.(٨١)

ليصبح هذا الموقف نقطة تحول فى حياة الرجل ،وتطورا جديدا يطرأ على شخصيته ، فيقرر أن هذا الزمان يحتاج إلى فرسان بالمعنى الحقيقى للكلمة " إن فرسان هذا العصر ليسوا بالشجعان ، كما تتوهمين ، فى هذا العصر لا يكون الإنسان فارسا إلا وبيده قنبلة " (٨٢)

وتطور الشخصية بهذه الصورة يساير تطور خط الصراع فى كل مرحلة من مراحله ،أى أن ارتفاع خط الصراع يصاحبه تطور فى الشخصية داخل العمل ، فالرجل منذ الآن يحاول ألا يكون طيبا بعد الكارثة التى اقتحمت عليه حياته ، وبدلا من أن ينهار إنهيارا تاما ، يفيق من كبوته -بمساعدة الزوجة -ثائرا ولأول مرة على كل ما لحقه من جراء طيبته الزائدة عن الحد أو إن شئت الدقه من جراء سلبيته . فيجد الرجل نفسه بين خيارين لا ثالث لهما الخيار الأول : الاستسلام التام لحين العثور على "الولد "أو لحين قدرته على إخصاب زوجته ومنحها جنينا وإلى أن يأتى هذا الحين يظل عقيما .

والخيار الثاني :هو المواجهة والتحدى لمن يقضون عليه فكريا ومعنويا ، فكان الخيار الثاني هو الأقرب إلى شخصيته بعد التطور الذى طرأعليها ، حيث زال الخوف من قلبه واستطاع التحديق فى الجثة - بعد أن تأكد أن الولد الذى كان ينتظره مجرد أمل كاذب لا قيمة له -وفى رأيى أنه بهذا الخيار قد جعل من نفسه بطلا تراجيديا بدخوله معركة شرسة لا يضمن فيها الانتصار ، وتطور الشخصية بهذه الصورة يحمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة ، وذلك عندما يرسل له أعداؤه "الرأس " منفردة داخل صندوق صغير آخر مصحوبة برسالة اعتذار عن تأخر الرأس فقد "سقطت سهوا عند التعبئة" ويعاد ترتيب العلاقات من جديد داخل الدراما - فى ضوء التطور الذى طرأ على شخصية الرجل- فيتغير موقفه من السلب إلى الايجاب وإلى التفاعل مع الحدث بشكل مباشر وينهى حالة الانتظار السلبى التى كان يعيشها قبل وصول الجثة ووصول الرأس من بعدها !!.

الرجل : وقع الأمر سهوا ..؟ إن أبشع الأخطار تبرر عادة بالسهو فى هذه الأيام..إبتداء من العبث بالترقيات حتى فصل الرأس عن صاحبها .. لم أكن لأدهش لو كان هذا الخطاب موقعا من مدير شركتنا .(٨٣)

وهذا الربط بين مايجرى فى الشركة وبين ما يجرى له على المستوى الخارجي -كما يفهم من الحوار السابق- هو أولى خطوات المواجهة، جاء هذا الربط مع وصول الرأس للجثة على المستوى المادى و على المستوى المعنوى على السواء يعمق هذا الربط اكتشاف الزوجة أن الرأس تشبه رأس زوجها ، وعلى الرغم من أنه يملك دليل براءته (الجثة -الرأس -رسالة الاعتذار من فاعلى الجريمة) بيد أنه يقرر عدم السكوت على هذه الجريمة إذ إنه هو المجنى عليه والمتهم فى آن واحد وقرار البراءة لن ينفى صلته بالقضية.

الرجل : هذا الإنسان الذي يشبهني ..والذي التجأ إلى مقطوع الرأس حملني مسـئولية لا خلاص لي منها ..أشعر شعـورا قويا بأني بصورة ما ..مسئـول عنـه لا كجان .. بل كمجني عليه ..أعني أنني مسئول عن دعواه ضـد من سفكوا دمـه ..فردوس إني لأشعر شعورا عظيما ..بأن الأيام المقبلـة سـتكون أياما قاسية، ولكنها في نفس الوقت ستكون أياماعظيمة .. الجثـة تخصنـا بلاريـب وقضيتها تخصنا أيضا حتى نهايتها :(٨٤)

لذا يقرر الرجل أن يذهب إلى رجال الشرطة بنفسه لإبلاغهم بأن فـي بيتـه جثـة مقطوعة الرأس وذلك بدلا من انتظاره مستسلما ومتقوقعا رغبة ورهبة .

٨ - ٢

تبدو ظاهرة الانتظار أكثر وضوحا في الحكاية الثالثة "اضبطوا الساعات" حيث يمر الزمن، وتدق الساعة، وأسرة الرجل الطيب كلها في انتظار القادم. فقد أصبح للرجـل الآن أسرة مكونة من زوجة وابن وبنتين وجميعهم ينتظرون أملين أولهما :وصـول الحبيـب "مجدي" الذي خطب ابنتهم الكبرى "عايدة" وترك الديار وهاجر منذ عشرين سنة، والأمـل الثاني : ولادة الابن "الجيل القادم " والذي تحمله الابنة الصغرى "ثريـا "فـي أحشائـها، والفرق بين الأملين هو أن الأول أمل خارجي قابل للتحقيق وعدمه لأنـه غـير مرتبـط بالزمان بل وغير معروف المكان ،ولذ فإن محل الأماني المتعلقة بحضوره قابلة للاجهاض فقد لا يأتي -كجودو -أو يأتي فيظهر عجزه ويخيب آمال الجميع أما الأمل الثاني فهو أمل داخلي مشروع من الممكن تحقيقه لأنه ملك قبضتي الزمان والمكان وفائدة انتظـار الأمـل الأول هي مقاومة اليأس وذلك باحتمالية وصوله بين لحظة وأخرى حتى يصبـح الأمـل الثاني قادرا على المجابهة وحبذا لو وصلا الاثنان معا الماضي -مجـدي- والمسـتقبل -الطفل- في لحظة واحدة فوجودهما معا قادر على تحرير البيت من الغرباء اليوم وغدا .

ومن اللافت للنظر في الحكاية الثالثة توتر جميع الشخوص منـذ بدايتـها وحتـى نهايتها ولعل ذلك واضح من عنوانها "اضبطوا الساعات" فالتوتر هو السمة البارزة سـواء التوتر الداخلي للشخوص أو توتر كل شخصية في تعاملها مع بقية الشخوص، وهذا التوتر بدوره قائم على انتظار الغائب ، فالدراما كلها حركة دائبة مستمرة في الاضطـراب بيـن اليأس والرجاء، وخط الصراع الرئيس في العمل هو الصراع بين الإنسان والزمن .تبـدأ

الحكاية وعايدة الابنة الكبرى للرجل الطيب متوترة ، الأمر الذى ينعكس على البيت كلــــه وذلك من أجل الاستعداد لاستقبال حبيبها مجدى الذى أرسل إليها برقية يقول فيـــها إنـــه سوف يحضر بعد غياب دام عشرين عاما .

صوت عايدة : (فى الداخل صارخة فى عصبية) أنتم متآمرون ضدى تريدون إفساد كـــل شيء (ينتفض السفرجى من هذه الصرخة وتزداد سرعته)

صوت عايدة : لقد اقترب الميعاد الن تنتهوا ؟

الرجـــل : (فى سخط) ألا تكف عن الصراخ لحظة ، البنات لا يصرخن يوم خطبتهن بل يرددن الأغانى .. يفرحن .

الزوجـــــة : انت تصرخ أيضا ألا تلاحظ نفسك ؟

الرجـــــل : (فى تسليم) يبدوا أننا نسينا كيف نفرح ... والزمن ينسى ...[٨٥]

عشرون عاما من الحزن والألم كفيلة بأن تنسى الاسرة كلها معنى الأفراح فـــى ظل تواجد الغرباء داخل البيت !! ولذا فتعمل عايدة جاهدة على تهيئة المكـــان لاســـتقبال القادم، تنظف البيت .. وتزيل الغبار عن المقاعد، وتحاول تنظيم المكان من أجل اســـتقبال الحبيب الغائب .

الرجـــــل : يا عايدة ليس هذا غبارا .. إنه وسخ قديم ألم تلحظي من قبل ..؟

الزوجـــة : أنت ما زلت تصرخ ..

عـــايـــدة : وكيف نتلافاه.. ؟

الرجـــــل : لا يمكن تلافيه لو كان مجدى قد جاءنا فى موعده السابق من عشرين سنة لما وجد هذا الوسخ

عايـــــدة : أبى .. انت غاضب ..

الرجـــــل : لست غاضبا ولكن عشرين سنة كافية لأن يغطى البيت بالطحالب.[٨٦]

والحوار السابق يستحضر فى الذهن القضية التى يريد أن يطرحها الكاتب امتـــدادا للخط الدرامى فى الحكايتين السابقتين ، فتأخرالابن وعدم حضـــوره جعـــل البيـــت مليئـــا بالطحالب ..ولكن حب عايدة دائما كان يجعلها تتمسك بهذا الأمل (أمل عودته) ولأنـــها تثق فى رجوعه لأنه إنسان نبيل من أصل عريق .إنه أملها فى الخلاص فقد تحملت فـــى العشرين سنة فترة غيابه ما لا يتحمله بشر وحان الوقت الآن لكى تعيش حياتها من جديـــد بعد هذا الصبر المرير، وعايدة كرمز فى داخل العمل تقابل الأرض فاذا كانت عايدة قـــد

عشقت مجدى وأخلصت له فالأرض أيضا تعشق أصحابها الذين هجروها !! ولعل دلالة الاسمين مجدى وعايدة واضحة ولا تحتاج إلى تأويل. وعودة مجدى تعنى لعـايدة أشيـاء كثيرة ، تعنىالتحرر من قيود الاسرة ، تعنى البيت ، تعنى البناء ، وتعنى عودة العـاشق لمعشوقته لتكتمل هذه الرموزفتعنى للأرض التحرر من قيود الغرباء ، وتعنى الخصوبـة بعد أن كادت تصاب بالعقم .

عايـــدة : ما أجمل أن يكون لى بيت ، وتأتون جميعا لزيارتى، وتأتى ثريا بطفلـها..

قال مجدى إننا سيكون لنا بيت كبير..بيت جده القديم سـيعيد بنـاءه علـى أحدث طراز، ولكنه سيحتفظ بمدخله القديم ..قال إنه يعتز بـهذا المدخـل ويحفظ له أجمل الذكـريات ...كان وهو صبيـى يمضـى بـه سـاعة الغروب...وساعات من الليالى القمرية يتأمل روعة الكون إن لمجدى عقل عالم وقلب شاعر.(٨٧)

وفى مونولوج عايدة السابق يمكن تحديد ملامح المنتظر مجـدى فـهو شخصيـة منتمية -إن صح التعبير- يتمتع بالأصالة متسلح بالعلم الذى هو سمة العصر، ولكى يكون شخصية مؤثرة لابد أن يتمتع بالأصالة والمعاصرة معا ومن ثم فهو يصلح لأن يكون أحد الآمال التى يعرضها الكاتب فى ثلاثيته كحل للقضية المطروحة .

الجميع ينتظرون الساعة التاسعة فهى الموعد المحدد لوصول مجدى ، والصـراع بين الأسرة والزمن فى ارتفاع مستمر، يزداد كلما دق جرس الباب .

نبيـل : (فىصوت هامس)لابد أنها اللحظة .

عايـدة : (مضطربة الأنفاس) هل يمكن أن يكون هو؟

نبيـل : (ينهض لفتح الباب) .

عايدة : (تستوقفه) بل انتظر.. انتظر حتى أهدأ.. أمستعدون لاستقباله ؟ ... ألـم تنـس شيئا يا أبى.. (الأب يسوى صدر سترته..عايدة تبتسم فى اضطراب) أنـت تبـدو شابـا وجذابا.

نبيـل : هل تم كشف الهيئة ..؟ الرجل ينتظر بالباب.

عايـدة : لكن الساعة لم تبلغ التاسعة .. نبيل ما رأيك فى شكلى ؟

نبيـل : فاتنة (ينظر إلى ساعته) .

عايـدة : ما رأيك يا أبى...؟

الرجـــل : (فى إعجاب وتأثر) أنت جديرة بفارس..

عايـــــدة : إنه أفضل من فارس ... إنه عالم. (إلى الرجل) كم الساعة الآن ؟

نبيـــــل : ساعتى التاسعة إلا خمس دقائق .....هل أفتح الباب ؟

عايـــــدة : أنت ساعتك تسابق الزمن.... أنا أعرفها ...

الرجـــــل : ساعتى التاسعة إلا ربع .

عايـــــدة : ساعتك تؤخر.... لا يمكن أن انتظر ربع ساعة أخرى.

نبيـــــل : الرجل ينتظر بالباب .

عايـــدة : (فى محاولة لأن تسترد هدوءها) إنه ليس مجــــدى ...فــهو ســيأتى فــى التاسعة.. قال لى عندما تدق الساعة التاســعة ستســمعين طرقـــى علــى الباب.... وهى لم تدق التاسعة بعد.

نبيـــــل : ماذا تنتظرون ... سأفتح الباب (القلق لا يفارق الجميع حتى يفتح الباب) .

نبيـــــل : (هاتفا) إنها ثريا [٨٨]

ومن خلال الحوار السابق يتضح الانتظار وذلك من خلال نظرة كل منــــهم إلــى الزمن، حيث تختلف هذه النظرة من فرد إلى اخر كل حسب أهمية اللحظـــة بالنســبة لــه وحسب درجة اهتمام كل منهم بحضور القادم ، فالأب ساعته متأخرة ربع ساعة لأنه يشك فى حضور القادم ولأنه مقتنع بالأمل الواقعى الذى تحمله ابنته الصغرى فـــى أحشائــها ، ونبيل ساعته متأخرة خمس دقائق لأنه متلهف إلى رؤية الغائب الذىسيعيد البسمة إلى أخته وإلى الأسرة بعد عشرين سنة من الحزن ، أما عايدة فقد أوقفت الزمن تماما لأن الزمـــن بالنسبة لها لمـــا يبدأ، وسيبدأ بمجرد حضور "مجدى" ثم دخول ثريا فى نفس اللحظة حاملة فى بطنها الأمل الواقعى، هذا الأمل الذى يرتبـــط ارتباطـــا وثيقـــا ومبـــاشرا بـــالأرض -بخلاف مجدى الذى يمثل الأمل الخيالى الذى لا يزال مجهولا بعد - ولذا فنظـــرة ثريـــا للزمن تختلف عن نظرة عايدة له.

ثريـــا : أنا لا أحمل ساعتى فأنا لا انتظر أحدا سوى طفلى وهو الذى ســيحدد لحظـــة وصوله

عايدة : ساعتى متوقفة ..تركتها تتوقف عن عمد .. فلم أكن لاحتمل النظر إليـــها كـــل ثانية وعلى كل فلا أهمية للساعات فحين يطرق مجدى الباب فستكون الســـاعة التاسعة بالتمام وعندئذ سيكون بامكانكم أن تضبطوا ساعاتكم [٨٩]

الزمن إذن فى صالح ثريا ، وتحقيق حلمها متوقف على مروره ، على العكس من عايدة فهى تكره الزمن لأن حبيبها خارج سيطرته ، لذا فهى ترفض الزمن العام وتجعل لنفسها زمنا خاصا بها يتوقف عند غياب حبيبها ويبدأ لحظة مجيئه، فالأولى حلمها واقعى يمكن تحقيقه، والثانية حلمها خيالى قابل للتحقيق أو عدمه. والبيت يحتاج إليهما معا .. قد يتحد الاثنان ويندمجان فى حلم واحد يكون هو الأمل المنشود وهذه هى رؤية الكاتب الخاصة بتطور القضية.

ثريا : سأسمى ابنى مجدى هل توافقين..؟

الرجل : لما لا توافق.. ؟ سيكون حفيدى جديرا بالاسم

عايدة : ليت كل طفل يولد الليلة يسمى مجدى [٩٠]

تعلو "تكتكة" الساعة ومعها يزداد التوتر-وساعة عايدة- متوقفة فلحظة النهاية قد حانت بعد أن اكتملت جميع مراسم الاستقبال، وأصبح الجو مهيئا تماما لاستقبال القادم بعد عناء كبير عانته الأسرة، ولحظات كثيرة من التوتر- فى ظل هذا الانتظار .

عايدة : كل شئ جاهز من أجله .. كلنا تعبنا من أجله.. لم يبق إلا أن يأتى.. ولسوف يأتى فى التاسعة كما وعد..عندما يطرق الباب ستكون التاسعة بالتمام. (نبيل ينظر فى ساعته) .

ثريا : (تئن وقد ظهرت عليها الآلام بوضوح).

الزوجة : (إلى ثريا فى لهفة) هل عادت الأوجاع ؟

الرجل : (ينهض واقفا)لابد من طبيب

عايدة : (هاتفة) بل انتظر.(مرهفة سمعها) فأنا أسمع وقع أقدامه إنها خطواته (تلتفت بكل كيانها إلى الباب ألا تسمعون إنى أسمعها .. أسمع خطواته (هامسة) أليست خطواته (جميع الرؤوس تميل نحو الباب فى تصنت.. صمت تام.. تتخلله أنة عميقة لثريا) (تنبعث تكتكة الساعة خافتة أول الأمر ثم تعلو وتستمر لحظات فيتجمد خلالها الموقف).[٩١]

ويكون هذا الموقف هو نهاية الحكاية الثالثة ، وليفاجأ المتلقى بعدم حضور الغائب، وإن كان الكاتب قد أشارمن خلال الموقف السابق إلى قرب ميلاد الأمل الواقعي الذى لم يظهر بعد وينتظره الجميع، ليستحضر القضية فى ذهن المتلقى بصورة مستمرة ، فيجعله يسأل ماذا أفعل تجاه القضية لو لم يحضر القادم ؟! ولو لم يولد الابن فهل أظل منتظرا ؟

أم أتخذ موقفا إيجابيا تجاه القضية ؟ ! وهى سمة من سمات المسرح البريختى – كما أشرت سابقا – القائم على إشراك المتلقى فى القضية المطروحة .

وقبل تناول الظاهرة فى عمل آخر يجب الوقوف قليلا أمام انتظار الغائب فى الحكايات الثلاث فقد لجأ الرجل الطيب إلى انتظار الغائب والاستنجاد به عندما فجع فى حاضره وهدد مستقبله ووجد نفسه مجبرا على خوض صراع لا قبل له به ولم يكن من المنتظر أن ياتى الغائب القادر على التفاهم مع لغة الغرباء التى لا يستطيع الرد عليها المنطق والحق والسند التاريخى ، فالكلمات وحدها لا تقدر على انتزاع ما أخذ بالقوة ، وأقول إن الغائب لم يكن منتظرا وصوله فى الحكاية الأولى لأن الرجل الطيب فاجأ الجميع بأن له ابنا مما شكك فى وجوده .

وفى الحكاية الثانية يتضح أن الولد مجرد ورقه "كوتشينه" لا حياة فيها وتنتظر النفخه .. تنتظر من يبث الحياة فى أطرافها ، فالرجل لم يمهد لوصول الابن فى الحكاية الأولى وبداية الثانية والتمهيد يكون بترتيب البيت من الداخل بإزالة الرطوبة من الجدران والعناكب عن السقف ، أو بمعنى آخر ألا يكون الرجل وحده منتظرا بل لابد أن يكون معه آخرون يلتفون حوله داخل البيت ويحتشدون جميعا فى انتظار الغائب المعلق على وصوله أحلام جمعية عامة اشترك الجميع فى صياغتها ، وقبل ذلك لابد من استجماع القوة الذاتية والإيمان بقدرة الفرد على تحقيق الكثير، وهنا يأتى الغائب مؤزرا لمنتظريه ، والذى عمق الشعور بالانتظار – كما أشرت – أننا مجتمع زراعى آماله معلقة بالفيضان والحصاد، وأيضا لأن الأبطال سواء كانوا ينتمون إلى التاريخ أو السير الشعبية، أى ينتمون إلى الواقع والحقيقة أو إلى الخيال والحلم كأحمس وصلاح الدين والظاهر بيبرس وعلى الزيبق... وقبلهم الأنبياء كانوا يأتون عادة إلينا عندما يصل الواقع إلى أقصى حالات التردى، وميلادهم مرتبط بوجود التربة الصالحة لاستقبالهم على الرغم من وجود المظاهر الفاسدة التى يمكن تغيرهما باتحاد المنتظر مع المنتظر ، فالبطل يأتى لتحقيق الرغبات والأحلام الكامنة لا الوافدة على المجتمع ولابد – كما قلت – من تهيئة المكان حتى يأتى المنتظر ، ولعل ذلك يدفعنى إلى القول بأن "جودو" لم يأت لأنه لم يجد فى انتظاره سوى الفراغ والثرثرة وهذا هو الفارق بين الحضارتين– الشرقية الزراعية بما فيها من ثراء روحى وإيمان عميق والغربية بما فيها من فراغ روحى وفساد أخلاقى .

وبعد تهيئة التربة لاستقبال القادم، لم يعد مطلوبا منه أن يحمل بندقية فقط كما فـي الحكاية الأولى بل أصبح المطلوب منه أن يكون حاصل اجتماع اسامة – بطل باب الفتوح للكاتب نفسه – مع صلاح الدين أى امتزاج القوة بالفكر ..... القلب والعقـل ... الـروح والمادة فالمجتمع يحتاج إليهما معا .وإذا جاء الغائب "مجـدى" و الابـن معـا فسـتحدث أسطورة نا تجة من اجتماع الماضى و المستقبل معا على أرض الواقع فى لحظة واحدة !! وحتى لو لم يأت الغائب فسوف تتحقق الفائدة منه بإطلاق اسمه على ابن ثريا مما يعنـى تحويل المهام المكلف بها الغائب إلى الابن المحاط برعاية اجتماعية كفيلة بدفعه إلى تحقيق أحلام الجميع ، وأيضا يكفى أن يتحول الغائب إلى "قوة ميتافيزيقية" أو حلم رومانتيكى دافع للاسرة نحو المزيد من التقدم فى ظل الاهتمام بالمكان و الاهتمام بالزمان –ترتيب البيـت والنظر إلى دقات الساعه– والتكاتف المستمر حول آمال واحدة –على ما فيها من تنـوع– مما لا يسمح بوصول الغرباء من الخارج أو الجثث المقطوعة الرأس فى الداخل.

٢ - ٩

من الأعمال التى تناولت نقد الواقع السياسى بعد هزيمة يونيو ٦٧ " المخططيـن " ليوسف إدريس والتى كتبت عام ١٩٦٩ م ، وفي هذا العمل يبتعد يوسـف إدريـس عـن الدراما بمفهومها التقليدى من حبكة وشخصية وصراع وتطور .... الخ . معتمـدا علـى الأسلوب التجريدى لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أدت إلى الهزيمـة ، ومـن المعروف أن التجريد هو الساحة التى ينتهى إليها الرمز فى كل عمل فنى .

والحدث الدرامى فى المخططين يستمد مضمونه الفكرى فى نقـاش العديـد مـن القضايا مثل "الديكتاتورية" والنفاق والسلبية وانعدام الديمقراطيـة والانتهازيـة وتزييـف الحقائق وقيام الحاشية بتغييب الحاكم عن الوعى بما يدور حوله بغيـة تحقيـق مصـالح شخصية ، وكلها قضايا تتجسد بأسلوب درامى يبتعد فيه الكاتب عن المعالجـة التقليديـة المباشرة – والتى غالبا مايستخدمها المسرح السياسى – ومن ثم يمكن تصنيـف النـص ضمن الأعمال التى تنتمى إلى المسرح ذى الإسقاط السياسى ، فهى تها جم النظم الشمولية ومن ثم فالبطولة معقودة فيها لشخصية واحدة وهى شخصيـة " الأخ " أو الزعيـم . الأخ الذى يكشف زيف الحقائق وبآرائه التى نشرها بين الناس يعلن خـلاص البشـر فـى أى مجتمع من المجتمعات – إذا اختاروا بمحض إرادتهم نظامهم الخاص به ، فالشخصية هنا

ليست بمفهومها التقليدي الذي استخدمه من قبل في "ملك القطن " و "جمهورية فرحات" و"اللحظة الحرجة "وإنما اعتمد يوسف إدريس علي تقديم الرمز مجردا لها . إعتمد إدريس المنهج التعبيرى .ذلك المنهج الذى يركز على مهمة الأدب كمحرر لروح الإنسان من الواقع التقليدى مستعينا بأساليب فنية متنوعة كالصور المرئية،والشرائح وغيرها .

ومن ثم جاءت مسرحية المخططين دراما فكرية مجردة لا تعتمد على بناء الشخصية أو على إثارة المشاعر – مثلما فعل في اللحظة الحرجة – وتبتعد عن مسرح العبث وعن المسرح الانطباعى وعن مسرح المناقشة التى ترتدى ثوب الدراما –كمسرح برنارد شو مثلا – وتعد "المخططين" استكمالا لمحاولات الكاتب التي نادي بها في بداية الستينيات في مجموعة مقالاته "نحو مسرح مصري" والتي تقوم علي الاستفادة من بعض أشكال المسرح الشعبي بهدف تأصيل تقاليد المسرح في التجربة المصرية ، وقد بدأ هذه المحاولات عمليا بالفرافير التي كانت بمثابة الخطوة الأولي نحوالتطبيق العملي لنظريته، وفي "المخططين " ينحي إدريس الدراما التقليدية جانبا ويلجأ إلي نمط يشبه إلي حد كبير القصة الشعبية البسيطة التي تتوالي فيها الأحداث بتلقائية غير ملتزمة بقواعد معينة.

وقبل رصد ظاهرة الانتظار في النص يجب إلقاء الضوء علي الشخوص محاولا تفسير رموزها فالشخصية المحورية في العمل هي شخصية " الأخ" ، تمر هذه الشخصية بأزمة نفسية ومحنة وجدانية عاصفة – شأنها شأن الشخصية المحورية في المسرحية التعبيرية – ومحنتها تتلخص في التناقض بين ما ينادي به وبين ما يطبقه من حوله من المنتفعين حيث هو يريد شيئا وهم يريدون شيئا آخر ولأنهم قوة مؤثرة في الجماهير – لأنهم فى احتكاك مباشر معهم – فهم أكثر تاثيرا منه " والأخ " هنا يرمز لزعيم الثورة "عبد الناصر " أما من يحيطون به فهم مجموعة من الأنماط الغريبة ذات الأسماء التى تحمل رموزا –" أهو كلام " ، " فركة كعب "، " د. ع الريق "، "٥٦غربية" ، "طعمية" ، "الماظ" ، "ر.م.ا" رئيس مجلس الإدارة – وهم جميعا يحيطون بالزعيم ويرتلون أفكاره وآراءه، ومن ثم فهم رموز للحاشية التي ضللت الزعيم وخدعته وخدعت الجماهير الأمر الذي قاد البلاد إلي الكارثة – هذه الجماعة أطلق عليها فيما بعد اسم "مراكز القوى ".

والانتظار في النص يتمثل في شكلين وكلا الشكلين يرتبطان بالقضايا السياسية ، الشكل الأول هو انتظار الزعيم ثمرة تطبيق نظرياته التي نادى بها والتي ستحقق السعادة للبشر ، والثانى هو انتظار جماعة المنتفعين تحقيق المزيد من مكاسبهم الشخصية – في

ظل نظريات الزعيم التي يطبقونها على طريقتهم وتغييب الشعب عن الوعي وخلق هـــوة سحيقة بينه وبين الزعيم . والشكل الأول يرتبط بالمستقبل بينما يرتبـــط الشكـــل الثـــانى بالماضي ولا يتعداه ،الشكل الأول يمثل محاولة التغيير عن إيمـــان بالتجربـــة والخطـــأ والشكل الثانى يمثل الثبات وعدم التحول . والضحية في الحالتين هو الشعب .

تبدأ المسرحية بانتظار الحاشية [أهو كلام – فركة كعب – د. ع الريق – طعمية] حضور "الأخ" الذي دعاهم لاجتماع طارئ ولم يحضر، فبدأ القلق يساورهم وقـــد جـــاءوا جميعا إلي مكان الاجتماع متنكرين في صورة أشياء – فى زى يشبه رسم الجنيه أو شهادة الاستثمار، علي هيئة سيارة "اتوبيس " نقل عام –في ملابس مهلهلة– في ملابس أنيقـــة... الخ– ولعل هذا التنكر يقصد به أنهم يمثلون وزارات أو هيئات مختلفة كذلك قبل التخطيط القادم من قبل الأخ .

فركة كعب : اسمحوا لي بقي .. أنا قربت أفرْقع .. قربت أطق .. الساعة بقت تســـعة وربع ولسه ماجاش.

٥٦ غريبة : قربت ...... وأنا فرقعت يجي خمسين مرة .

د. ع الريق صبركم بالله صبركم بالله .

طعمية : الصبر بيضرب نار والناس با ينه والحساب يومه عسير أعسر مـــن يـــوم القيامة .

٥٦ غريبه : طب مش تقولولي يا اخوانا إن الحكاية فيها صبر كان زماني شوفت الوليه الجديدة، الوليه حلوة والله لسه شبـــاب..مراتـــي القديســـة نفســـها تريـــل عليها..وبنت من عيله.. بنت خالة مدير قلم الحجاب في وزارة المالية لزم.

فركة كعب : مش معقوله ..

أهـــو كـــلام : وتاعبين نفسكم ليه ؟ الغايب حجته معاه .

فركة كعب : أمال أخ ازاى ؟ أخونا يعنى أبلنا قدامنا ، واللا الأخاوة كلام وبس ؟ ايه يـــا جماعة ما تقولوا.

٥٦ غريبة : لا يـــا عـــــم .. أنا لغــــــاية هنـــا وفرمل ، أنا ما ليش في الكلام و شغل الكلامنجية اللي زيكم، إنما إحنا اللي بنفرمل تيت (صـــــوت فرامـــل حادة) .

فركة كعب : انتـو مفروض تزودوا السرعة يا ٥٦ غربية ، تدوسوا بـنزين ع الأخـر
تفرقعوا، مفرقعوا بقى

٥٦غربية : .... ما الفرقعة علي ودنه بس بنتلحم تاني وأهي ماشية .

فركة كعب : هو ايه اللي ما شية ؟

٥٦ غربية : بطني .

طعميـة : يا بخت من نفع واستنفع، يا حسـرة علي اللي حب ولا طالشي ، جـابوا العروسة لقيوا العريس غضبان . انت فين يا عريس.[٩٢]

والحوار السابق يلقي الضوء – من خلال الانتظار– علي تفكير الشخوص ووجهة نظرهم فى " الأخ" أثناء غيابه ، ويمكن استشعار القهر الذي يقعون فيه نتيجة لتسـلط الأخ وانفراده بصنع القرار .. يؤكد هذا الشعور وصول الأخ إليهم من سقف المسرح (سوفيتة المسرح). ويبدو الأخ – منذ اللحظة الأولي لظهوره – شخصية متسلطة ، الأمر الـذي يدفع الحاشية للنفاق والمداهنة مما يعطي انطباعا بأن أساس العلاقة بيـن الأخ والحاشيـة أساس فاسد قائم علي ترديد الشعارات دون مناقشة أو تحليل .

الأخ : .... إنت مش عارف إن مبدأنا الأول هو إلغاء إن كل واحد يعمل نفسه زي ما هو عايز ؟

د.ع الريق : دا بس عشان الأمن يا فندم .. عشان الأمن خطأ يا فندم..خطأ مجرد خطـأ مش ح يتكرر أبدا

الأخ : والخطأ يتصلح حالا .

د.ع الريق : حالا يا فندم .. حالا . حالا .. متخططين كما كنت .[٩٣]

تمارس الحاشية حريتها الشخصية في ظل غياب الأخ ، حيث يرتدون ما يريـدون من الملابس التى تلائم طبيعتهم ونفسياتهم ، وفي ظل وجود للأخ يرتـدون زيـا موحـدا مخططا بلونين فقط الأبيض والأسود ، ولعل الكاتب يريد الإشارة –عن طريق هذا الـزي الموحد– إلي النظام الشمولي وشعاراته عن المساواة والعدالة الاجتماعية ... الخ . يجسـد نفاق الحاشية " فركة كعب " ومن المفارقة أنه الوحيد الذي كان يوجه النقـد لـلأخ أثنـاء غيابه.

الأخ : بقى حضرتك كنت بتأنبنى على غيابى .

فركة كعب : (بصراخ مفاجىء) أنا ؟

الأخ : اخرس خالص .

فركة كعب : ماهو مش معقول كده أنا لازم أتكلم . مقدرشى أخــــــرس أبــــدا . بقى أنا أقول إن أخاوتك اتأخرت . دانا متعلم بأستاذنا وعارف إذا كان تـــأخير الناس عيب فتأخيرك أنت شرف ....هو ناس زينا يستاهلوا كل أخــاوتك ؟ ولا تأخيرك دا معناه إن أخاوتك تنازلت وفكرت فينا وبعدين مســألتش ... إحنا نطول نوصل للـرجة دى ؟ (٩٤)

والحوار السابق يوضح أبعاد العلاقة بين " الأخ" وبين " الحاشية " فهى تقوم علـــى التجسس من قبل الأخ حيث يعرف كل ما يدور بينهم أثناء غيابه مجسدا بذلك مفهوم الدولة البوليسية – حتى على الحاشية –وتقوم على النفاق المبالغ فيه من قبل الحاشية !!، ويستمر موقف اضطهاد "الأخ "لفركة كعب وهو موقف لايخلو من الكوميديا ينتهى هـــذا الموقــف بمعاقبة " فركة كعب " أمام الحاشية " تقف هنا ووشك فى الحيط.، وتقلع هدومك خالص ما تلبسهمش إلا فى الفصل الثانى " الأمر الذى يدفع باقى أفراد الحاشية إلى المزيـــد مــن النفاق .ويتضح الانتظار فى هذا الحوار بين الأخ والحاشية حــول تعميــم فكــرة الحكــم الشمولى لتشمل كل أنحاء العالم .

الأخ : اجتماعنا ا لليلة يا اخوانا مش أول اجتماع ، بقالنا سنين وسنين بنجتمع .إنما ده أخطر اجتماع. عارفين ليه ؟ لأن ده هو الاجتماع الفاصل . الاجتماع اللى حينقلنا من تحت الأرض لفوق الأرض، من السرية للعلانية، من إيمـــان مخبينـــه فـــى صدورنا إلى مبدأ مفتوح ومعروض لكل الناس تؤمن بيه.

أهو كلام : لازم العالم يتحدد ويتخطط ،لازم الإنسان يحدد كل حاجة حتى نفسه .كل شئ يبقى واضح ومفهوم وسليم الأبيض أبيض والأسود أسود.

فركة كعب : (وهو يواصل خلع ملابسه)...كل العالم يخطط أسود وأبيض ، ما فيش فيه للإنسان إلا فكرة

طعميـــــة : .... قدامك سكة سفر ، والسفر للقمر ، والقمر رايح للشمس ، والشمس طالعة فى الليل، والليل قوى أقوى من النهار والنهار فى الشتا قصير .

الأخ : فعلا، لاداعى للإسراف فى التفاؤل، فالطريق طويل والرحلة تبـــدأ بخطـــوة، والليلة خطوتنا الكبرى، الليلة الخطوة الفاصلة.(٩٥)

والانتظار فى الحوار السابق واضح ، فالأخ ينتظر تعميم مبادئه فى كل أنحاء العالم والحاشية تؤيد دون أية اعترضات ، وتتمثل الخطوة الكبرى فى الاستيلاءعلى مؤسسة السعادة الكبرى " الميم –سين– كاف " وقد استخدم الكاتب فى عملية الاستيلاء على المؤسسة منهج "براند يللو" المسرح داخل المسرح ، فقد جعل جماعة المخططين يصطفون بين الجمهور –الذى يمثل الشعب – لكسر الإيهام المسرحى أو الحائط الرابع ، فالمخططون جماعة من قلب الشعب ويبحثون عن سعادة الشعب .وهذا ما يتم فى الفصل الثانى ، وقد يمكن ملاحظة الانتظار بشكل أوبآخر فى هذا الفصل أثناء عملية الاستيلاء، حيث يشير الكاتب من بين اشاراته لديكورغرفة سكرتير رئيس مجلس الادارة إلى حكمة الصبر (الصبر مفتاح الفرج) المعلقة على الحائط ، ثم يتضح الانتظار فى أسلوب التعامل لرئيس مجلس الإدارة (ر.م.ا) عندما تواجهه مشكلة فيلجأ مباشرة إلى "اليوجا ياسك

ر.م.ا : ... تتضايق تشتم فتتشتم فتتضايق أكتر وهلم جرا ...أنا مش كده....أنا لما أضايق أضحك، أطق وأنا بابتسم ، ابقى سامع الكلام نازل زى الطوب على نافوخى وأنا باحلق فى أعلى أبراج السعادة. لولا اليوجا دى كان زمانى موظف درجة تاسعة.(٦٦)

عملية "اليوجا" نفسها عملية انتظار، وهذا الانتظار هو أسلوب مؤسسة السعادة الكبرى قبل الاستيلاء عليها من قبل المخططين ، وهى لا تسهم فى أية سعادة تذكر إذ إنها تبدد كل ميزانيتها فى شعارات جوفاء وإعلانات فى الصحف والجرائد، هذه الإعلانات تبيع للناس الوهم على أنه سعاده !! ومن ثم يستولى "الأخ" على المؤسسة بدعوى نشر مبدأ التخطيط الذى سوف يقدم السعادة لكل البشر!! ويلجأ فى عملية الاستيلاء إلى كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة –من جنس وإرهاب– فيرسل فاتنة السينما "ألمباظ" لتغرى رئيس مجلس الإدارة –بوسائلها الخاصة– حتى تتولى منصب سكرتير المؤسسة وعن طريقها يستولى المخططون على عدة مناصب هامة فى المؤسسة .ثم يتدخل الأخ فيخلع رئيس مجلس الإدارة ويتولى الرئاسة معلنا أسلوبه الجديد فى إدارتها.

الأخ :....... دا حنا ح نهد المؤسسة المزيفة دى ونبنيها من جديد، من م.س.ك مؤسسة السعادة الكبرى حا نخليها م.س.ح مؤسسة السعادة الحقيقية. وأنت اللى بنتيها واللى بنى حاجة مش ممكن يهدها أبدا. دى عايزة واحد تانى خالص ، فهم جديد يشتغل بطريقة جديدة .

ر.م.ا : أنا فى عرضك .. ادينى فرصة .: أنا طنبيك ..(٩٧)

يتلخص أسلوب الأخ الجديد فى التعميم بدلا من التخصيص وهذا يتناسب -فى رأى- مع تفسير رمز "الأخ" فى العمل، وموافقة "الأخ" على تشغيل رئيس مجلس الإدارة السابق بأسلوبه القديم المخالف لأسلوب المخططين كان أحدالأخطاء التى أفسدت التجربة على مستوى الدراما وعلى مستوى الواقع. يرسل الأخ أفراد الحاشية إلى جميع أنحاء العالم لنشر مبادئه -مبادئ المخططين- ويظل الأخ طوال الفصل الثالث منتظرا ماتسفر عنه هذه المبادىء بعد تطبيقها والتى تمثل فى جملتها المبادىء الاشتراكية...وتبدو شخصية الأخ -فى أثناء هذا الانتظار- شخصية مهمومة داخلها إحساس بالهزيمة - هكذا بلا مبررات درامية داخل النص !!

فهناك هزيمة فعلية يتهرب إدريس من إعلانها ولكنها تستنبط من أحداث الواقع الراهن حيث فشلت هذه المبادئ على مستوى التطبيق وقداستغلها هؤلاء المحيطين بالأخ استغلالا تاما لتحقيق مآربهم الشخصية ومن ثم أدى كل ذلك إلى الهزيمة ، فقدشاب الأخ!! وانقلب ضد الافكار التى وثق فيها وعمل على نشرها فى أنحاء العالم، فالإحساس المرير بالهزيمة أثار قلقه وحيرته من أجل البحث عن الحقيقة وتعريتها، ومن انتظار إلى انتظار يسير.

الأخ : عايز الحقيقة .

الماظ : وفيه حقيقة أكتر من كده ؟ دى أرقام وعمر الأرقام ما تكدب أبدا.

الأخ : بس الحقيقة أقوى.. إنت ناسية إننا معافين الناس من رسم الجواز بمناسبة العيد.

الماظ : ولو.. لومش فرحانين مش حايفكروا فى الجواز خالص .

الأخ : الناس طول عمرها بتجوز ، فرحانين ، زعلانين ، دامش مقياس.

الماظ : امال اية المقياس؟

الأخ : مش عارف .(٩٨)

والحقيقة التى يبحث عنها "الأخ" ويريد تعريتها تتعلق بالناس ، هل استطاع إسعادهم ؟ هل أدى التخطيط إلى إسعادهم؟ أم إنهم لايزالون تعساء!! حيرة وقلق وانتظار، ليالى طويلة من الأرق والصراعات النفسية والكوابيس .

الاخ :.. زهقت خلاص من كترما اكلمت وسمعت لوحدى، من الليالى اللى قضيتها أسأل نفسى واعصرها وأقول.. أنت كنت عايز تسعد العالم بجد ولاكنت عايز تخططه

عشان تحكمه وتبقى الزعيم؟ بقالى سنة عايش لوحدى ، كابوس مخيف رعب غريب. ياما ضحكت على نفسى وقلت لها : وإيه أهمية الحقيقة سادام التخطيط نجح والناس مبسوطين، وانت الزعيم دخلت التاريخ وعمرك ماحا تخرج منه ؟ دى أهم حقيقة تحطها قدام عينك. وأحيانا أقوم من النوم مفزوع، أحس إنى كداب، إنى حابتدى أكدب، إنى حاشوف حاجة وحاقول حاجة تانية ، وأنا مشككة، أنا بشرت بالتخطيط لأننى كنت مآمن بيه ، كان هو الحقيقة الوحيدة قدامى وأى حاجة تانية كدب... تضليل .(٩٩)

"والمنولوج" السابق يبين مدى الحيرة والقلق والصراع الذى يدور في نفس الأخ ، ويمكن ملاحظة الانتظار، أواستشعاره من خلال الموقف العام لشخصية الأخ كما دل عليها المنولوج السابق .

يفضح الأخ من حوله، كافرا بمبادئه ، واصفا إياها بأنها خدعة كبرى عاشها الناس تأليها للبطل المعبود-أسهمت الحاشية من المخططين فى ترسيخ هذا المفهوم - فأصبحت مأساة في نظر الأخ ولابد من إزاحة الستار عن تلك المبادئ التى كفر بها بعد إيمانه العميق بها في البداية فلابد من التراجع عنها ولكن هذا التراجع غير مستحب لدى أفراد الحاشية بعد أن حققوا مكاسب شخصية من وراء هذا الأفكار أبسطها التألق والنجومية فى مواقعهم.

الأخ : ...... مؤسسة السعادة الحقيقية، بس مش للناس، ليكم انتو. واضح جدا إنكم سعدا ومبسوطين وموزعين مناطق النفوذ وكل شئ رائع وجميل فى نظركم. .حدش منكم سأل نفسه هل السعادة الحقيقية اتحققت للناس؟ هل الناس سعدا فعلا ؟ دى عندكم مش مشكلة، إنما عندى أنا هى المشكلة ....لازم نغير الأبيض والأسود، لازم نغيره بثورة ولازم نثور على الأبيض والأسود لازم.(١٠٠)

وكانت هذه الثورة صعبة على حاشية المخططين" إحنا زي الدنيا مع التخطيط اتولدنا وإذامات حانموت معاه ، واهو إحنا خلقناه واتخلقنا معاه " ولا يملك الأخ مواجهة المخططين ، فيقرر النزول إلى الناس بنفسه.

الأخ : ياخسارة كنتو متمردين على أوضاع دلوقتى اتوافقتوا معاها.

أهو كلام : اتوافقنا طبعا مع الأوضاع اللى حفينا واحنا بنحلم بيها. جريمة ياناس إننا نتوافق فى الوضع.

٥٦غربية : ياعم الله يرضى عليك، الناس عايزة تعيش.

ر.م. ا : (فجأة) ولاانــت كمان تعرف الناس.. اسمع.. انت عايز تـــروح للنـــاس.. عايز تروح لهم...سيبوه.. سيبوه يروح للناس سيبوه.(١٠١)

إن خطأ مجتمع المخططين لا يكمن [في فكرة التخطيط نفسها .. وإنما في القائمين عليه.. من الذين تحولوا إلى جماعة منتفعين بالتخطيط.. وليس الحل هو رفض المبدأ- ولا القول الأجوف إن المبدأ على صواب والتطبيق دائما على خطأ - وإنما في إيجاد الحلـــول للتطبيق الصائب للمبدأ الصائب] (١٠٢)

يقرر الأخ النزول إلى الناس، فيجدهم يرددون مبادئه القديمة عن ظـــهر قلـــب... فيعود مرة أخرى ليعلن رأيه في التخطيط ويعترف بخطئه القديم ولكن الحاشية كان نفوذها لدي الناس أقوى، وسيطرتهم على عقولهم أكثر، فيضيع صـــــوت الأخ وسط أصـــوات الحاشية وتنتهى المسرحية بموقف يدل على استمرارية الانتظار..انتظـــار الأخ..انتظـــار الحاشية.. وانتظار الشعب ، وينتهى الموقف على صورة كبيرة للأخ مضاءة بالكشافـــات، وجماعة المخططين يتجهون نحوها فى ضوء خافت يتطلعون إليـــها يـــرددون كلمـــات التمجيد والتفخيم للصورة تاركين الأخ على كرسيه فى الظلام بينماتسدل الستار ... (أنـــت معجزة العصر وكل عصر..زعيمنا وقائدنا .. ومعلمنا .. ومثلنـــا الأعلـــى ومـــا نحنـــا البركه..وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين)(١٠٣)

٢ - ١٠

فى عام ١٩٧١ كتب على سالم مسرحية "عفاريت مصـــر الجديـــدة" وذلـــك بعـــد مسرحيته "إنت اللى قتلت الوحش" والتى انتقد فيها الواقـــع السياســـى والاجتمـــاعى بعـــد نكسة٦٧محاولا التخفى وراء أسطورة أوديب ولا علاقـــة بيـــن " أوديـــب "الأســـطورة" و"أوديب" على سالم لا من قريب ولا من بعيد اللهم فكرة الوحش الذى يهدد المدينة فيقضى عليه أوديب ويتزوج جيوكاستا ويتولى حكم طيبة، فينعزل فى معمله الخاص ويحمل لطيبة مخترعات الحضارة الحديثة من[هاتف ومذياع وتلفاز .... الخ] ولكن دورة الحكم مـــن حوله تسير على الطريقة المعتادة ، مدير الجامعة ، مدير الشرطة ، رئيس الكهنه يستغلون أوديب ويحكمون قبضتهم على الشعب حتى يسجد بين يدى أوديب واهما أنه مـــن نســـل الألهه !! حتى يظهر وحش جديد يهدد المدينة فيكتشف أوديب خطأه، وهى نفـــس الفكـــرة التى ألحت على كتاب المسرح المصرى بعد ٦٧ .وتنتهى المسرحية على حكمة ترزيـــاس

حكيم طيبة لتعبئة الناس ضد الخطر المحدق بهم لأن طيبة ملك لشعبها وليست ملكا لحاكم. وتبدو ظاهرة الانتظار فى االنص واضحة جلية -بحكم الفكرة القديمـــة- تحمـل سـمات الظاهرة كظاهرة سياسية بعد هزيمة ٦٧ .

أما مسرحية" عفاريت مصر الجديدة " فتبدو فيها الظاهرة أكثر وضوحا لأن بنـــاء المسرحية يكاد يقوم عليها كلية وهذا الذى دفعنى للوقوف عندها.

يتناول العمل ما كانت تقوم به السلطة، أو ما أطلق عليهم مراكز القـــوى أو زوار الفجر وما كانوا يمارسونه من اعتقالات وتعذيب وإرهـــاب لرجـــال الفكـــر والسياســية المعارضين لسياسة الدولة وللنظم الديكتاتورية بل إن الكاتب يجعل هذه الممارسات تتعدى حدود رجال الفكر والسياسة إلى عامة الناس تعميقا للقهر الداخلى للإنســـان المصـــرى . وعنوان النص واضح الدلالة " عفاريت " بكل ما تحمله الكلمة من إيحـــاءات و " مصـــر الجديدة " بما فيه من رمزية مباشرة وواضحة .

تدور أحداث الفصل الأول فى قسم ثانى بوليس مصر الجديدة " والقسم قسم غـــير تقليدى، تبدو فيه مظاهر الحضارة – مفروش بالسجاد الفخم والمقاعد والزهور منتشرة فى كل مكان- مأمور القسم شاب فى الخامسه والثلاثين يحب عمله ، نجح تماما فى القضـــاء على الجريمة فى" مصر الجديدة " وها هـــو الآن ينتظـــر جـــائزة الدولـــة ودرع الأمـــن والطمأنينة المطلقة بعد ساعة واحدة فقط ، فحين تدق الساعة الثانية عشـــرة تكـــون قـد انقضت ثلاث سنوات كاملة ولم تحدث جريمة من أى نوع فى الحي ... يحضر صديقـــه "مصطفى" الصحفى يريد إجراء أحاديث معه ، وإعداد برنامج إذاعى عن حفـــل التكريـــم الذى سينال فيه المأمور الدرع والجائزة.

مصطفى : بصراحة يا فندم ... انت عملت حاجات عظيمة فعلا .. ثلاث سنين ودفـــاترك ما تسجلش حادثة واحدة فى مصر الجديدة ....

المأمور : امسك الخشب يا مصطفى .. لسه ما كملوش ثلاث ســـنين ، لســـه ســـاعة .. الساعة اتناشـــر بالضبط يبقى مر ثلاث سنين على آخر حادثة .

مصطفى : معجزة .

المأمور : أبدا ، لا معجزة ولا حاجة، مفيش معجزات فى النصف الثـــانى مـــن القـــرن العشرين المسألة مسالة إيمان وعمل... شغل ..تعب ..

مصطفى : تعبت انت قوى يافندم ....

المأمور : مش قوى ، أنا حظى كان كويس .. التلات سنين اللى فاتوا كانوا آخر راحة، لكن قبل كده، تعبت .. تعبت قوى..قبل كده ، تعبت ..كنت لسه جاى من بره. (١٠٤)

ومن خلال الحوار السابق يمكن ملاحظة الانتظار ومدى إسهامه فى التعريف بالشخوص، وتمهيده للأحداث القادمه، كما يمكن للمتلقى المقارنة بين عهدين مرت بهما حالة الامن - قبل ثلاث سنوات وبعد ثلاث سنوات - يتواصل الحوار بينهما وكله يدور حول الساعة المتبقية وانتظار مرورها حتى يتحقق حلم المأمور - ثلاث سنوات كاملة بدون جريمة وتكريم الدولة له - وحلم مصطفى المتمثل فى سبق صحفى وعشرين جنيها أجر عن إعداده للبرنامج .

ولكن سرعان ما يسفر خط الصراع الرئيس فى العمل عن نفسه بدخول " د. سهير " أستاذة المنطق بكلية الآداب مبلغة عن إختفاء زوجها د ." أحمد أبو الفضل " أستاذ القانون بكلية الحقوق جامعة القاهرة فى ظروف غامضة .يحاول المأمور وصديقه الصحفى إقناع الدكتورة بتأخير البلاغ لمدة ساعة أو حتى نصف أو ربع ساعة

مصطفى : ....دفاتر القسم لازم تفضل نضيفة لحد الساعة اتناشر وخمسة .. وبكده يبقى فات ثلاث سنين من غير حوادث وبعدين الدفاتر حاتروح الوزارة وبكرة بالليل الرائد حسن عبد السلام ياخد جائزة الدولة ودرع الأمن والطمأنينة المطلقة .. مطلوب من حضرتك انك تيجى تعملى المذكرة الساعة واحدة .

المأمور : أو اتناشر ونصف .. أو اتناشر وربع ؟

د . سهير : أنا آسفه قوى .. جيت فى وقت غير مناسب .. بس كل الحاجات دى .. ما تقنعنيش إنى أستنى للصبح ، اتفضل لو سمحت خذ أقوالى واكتب المذكرة وادينى نمرتها . (١٠٥)

يصبح تصميم د. سهير على الإبلاغ أحد عوامل التوتر فى شخصية المأمور، فيصبح فى صراع داخلى بين الواجب وبين تحقيق مكسب ذاتى - الجائزة- فيختار القيام بواجبه فى النهاية. يحاول التراجع مرة أخرى ذلك عندما لا يصدق الظروف التى تمت فيها حادثة اختفاء الزوج حيث تخبره د. سهير بأنه اختفى منذ ساعة وتم ذلك فى ظرف ثانية واحدة وهو فى غرفة النوم حيث انطفأ النور ثم اختفى !!

د . سهير : .. أنا يهمنى إنكم تصدقونى ، وترجعو لى جوزى....

المأمور : اطمئنى .. حاتكوني مبسوطة .. حار جعهولك .. ومش حاكتفى بكده حـــاعمل لك محضر بلاغ كاذب وإزعاج للسلطات .. وما تفكريش إنك عشان أستاذة في الجامعة حاتهزيني..أنا لا يمـكن أسمح بعبث من النوع ده يحصل فى مصـــر الجديدة .(١٠٦)

يعكس الحوار السابق الحيرة والقلق عند د. سهير وعند المأمور علـــى الســواء.. الأولى تنتظر اتخاذ رد فعل إيجابى من قبل السلطة المختصة تجاه حادثة اختفـاء زوجـــها والعمل على عودتة سالما "الكارثـــة مــش إن جــوزي يختفـــى.. الكارثــة إنــك مــش مصدقنى..وبالتالى مش حا تعمل حاجة عشان يرجع ".والثانى تتمثل حيرته فـــى طريقــة الاختفاء ومن ثم لايصدقها الأمر الذى يستدعي بدوره ماكان عليه قبل هذا البـــلاغ حيــث انتظاره الحصول على الجائزة بعد أن كان قاب قوسين أو أدني منها. تنتهى هذه الحـــيرة وهذا القلق ويحسم الصراع الداخلي عند المأمور في نهاية هذا المشـــهد- الأول-حيــث يدخل العريف حسين حاملا إشارات هاتفية عديدة من أماكن متعددة مفادها اختفاء العديـــد من الناس في أماكن متفرقة بنفس الطريقة !! الأمر الذى يصيب المأمور بالذهول.. ثـــم يدق جرس الهاتف، فيرد المأمور.

المأمور : ألــو .

الصوت : الرائد حسن عبد السلام مأمور قسم تانى مصر الجديدة ..

المأمور : أيوه أنا حسن .

الصوت : سيب القضية اللى فى إيدك..مش حا تعرف تعمل فيها حاجة..إنت مش قدنا.

المأمور : مين اللى بيتكلم ..آلو.. علق النمرة دى ياحسين.. آلو .. مين اللى بيتكلم .. مين اللى بيكلم.(١٠٧)

وبهذا التحدي السافر - كما هو واضح من الحوار السابق - يكشف خط الصـــراع الرئيس فى العمل عن نفسه تماما ... ليصبح الصراع بين قوتين إحداهمـــا تعـــرف كـــل التفاصيل عن الأخرى ، والثانية لاتعرف شيئا عنها .... الأمر الـــذى يجعـــل الانتظـــار مستمرا فى المشهد الثانى .

المأمور : دكتوره سهير ... بقى لك هنا كتير .

الدكتورة : لا أبدا ... أنا لسه داخلة ..

المأمور : الظاهر أنا نمت وأنا قاعد .. مفيش أخبار عن الدكتور أحمد ..

الدكتورة : أنا جاية أسألك ..

المأمور : اشمعنى أنا..(بحزن) .. ليه الناس بتفترض إني عارف كل حاجة كل شويه واحدة ست تسألني عن ابنها أو جوزها..بصي (يأخذها للنافذة) شوفي كام واحد قاعدين على الأرض.(١٠٨)

وبهذه الصورة تنتقل القضية من حيز الخصوصية -اختفاء د. أحمد أبو الفضل- إلى حيز العمومية حيث اختفاء العديد من الناس من مختلف الطبقات..ونظرا لثقة الناس فى الرائد حسن عبد السلام بالذات أصبح الجميع يعلقون كل آمالهم فى عودة ذويهم المختفين عليه .. الأمر الذى يشعر المأمور الشاب بثقل المسؤلية الملقاه على عاتقه .

د. سهير : أوجايز عارفين إنك الوحيد اللي حتساعدهم ....

المأمور : هو ده اللى بيعذبني .. خايف لما وصلش لحاجة .. والستات دي عددها بيكتر.. بالليل بحلم بيهم .. بيكتروا .. وبيملوا الشوارع قدام القسم يحاوطوا القسم .. ويكتروا ... ويملوا شوارع مصر الجديدة .. ستات كتيرة قوى آلاف .. قاعدين على الأرض ساكتين ..بيستنوا ......(١٠٩)

ويمكن من الحوار السابق ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر سواء على مستوى عامة الناس أو على مستوى الشخصية – المأمور . وهذا بدوره يدفع خط الصراع حثيثا إلى الأمام ، فيقرر المأمور أن يشكل لجنة لبحث هذه المشكلة مكونة من [د. سهير عن الجامعة – د. منسى عن كلية الطب – المهندس الإنبابى عن إدارة الغاز والكهرباء ، د. أبو العنين عن وزارة البحث العلمى– خبير عالمى فى الالكترونيات والكهرباء] . تنعقد اللجنة لبحث المشكلة .. وللأسف لا تهتم سوى بمصالح شخصية بحتة بعيدا عن المشكلة فيما عدا الخبير الذي لايؤمن بالعفاريت ولايؤمن بغير العلم !!

المأمور : (متمالكا أعصابه) ... أنا آسف ياباشمهندس .. مؤسسة الغا والكهرباء مالهاش دعوة باللى بيحصل .. انتم مش غلطانين فى حاجة أبدا .. أنا جايبك عشان تساعدني .. تدينى معلومات عن الكهرباء..لكن اتضح إنك ما عرفش تفكر إلا فى رئيس مجلس الإدارة القديم والجديد .. أرجوك سيبنا إحنا متشكرين قوى .. وسيب لنا الخبير يساعدنا .(١١٠)

يقترح بعض أعضاء اللجنة ، الانتظار كحل ، بينما يرفض المأمور ذلك نظرا لأهمية القضية المطروحة.

مصطفــى : اعتقد الدكتور أبو العنين مندوب البحث العلمي يقدر يقول لنا رأيه .

د.أبوالعنين : مــش مســألة رأيي .. أنا مــا أقدرش أقول رأيي إرتجالا .. لابــد من عمل أبحاث .. وإحنا مانقدرش نعمل أبحاث إلا بعد يوليو ...

د.منســى : اشمعنى ..

د.أبوالعنين : عشــان الميزانيــة الجــديــدة .. حاتتبلغ لنا فــى نصــف يوليو تقريبــا .. ونقدر نشتــغل من أول أغسطس .

د.سهيــر : مفيش عندكم فلوس خالص ..؟

د.أبوالعنين : فيه بس كلها مخصصة لأبحاث أخرى .....

المأمــور : أنا مــا أقدرش استنى لحد أغســطــس والحــوادث دي بتحصل كل يــوم والستات قاعدين لي بيستنوا رجالتهم ..كل الابحاث اللي عندكم تتوقف وكل الباحثين اللي فى الوزارة واللى فى المركــز القومــى للبحــوث يتفرغــوا للظاهرة دي .

د.أبوالعنين : مش ممكن .. فى الحالة دي حانخسر مبــالغ كتيرة بنصرف منها بقى لنا اتناشر سنة على دودة القطن وعلى قشر البصل والرجلة والخيار .

المأمــور : الخيار يقدر يستنى هو وقشر البصل .. بس أنا مقدرش استنى .(١١١)

ولايخفى مافى الحوار السابق من إشارات تنقد التقيد بالروتين فى أسلوب كوميدى ساخر يبين مدى أهمية القضية المطروحة عند كل شخصية من الشخوص داخل العمــل . ينتهى الموقف بطرد د.أبوالعينين من اللجنة ليلحق بالمهندس الإنبابي لتقتصر اللجنة علــى (مصطفى – د.سهير – د.منسى – الخبير – المأمور) وبينما هم يواصلــون مناقشاتــهم يدخل "عبده الفلكى " محرر باب الحظ فى جريدة الجمهورية ليبلغ عن حادثة اختفاء لمــا تقع ... حيث إنه أحس بأنه [حاختفى يوم الخميس اللــي هــو النــهارده .. أرجوكــم .. احمونى والنبى .. أنا فى عرضكم] (١١٢).. لايقف الأمر عند هذا الحد ..بل تأتى مكالمــة هاتفية فى نفس اللحظة من أسيوط تعلن مزيدا من التحدي للمأمور .

صوت رجالى : ... إحنا حزرناك وقلنا لك سيب القضية .. مش عاوز تسمع الكلام ليــه مفيش فايدة مهما تعمل ... الأفندى اللي قدامك حايختفى .(١١٣)

تحدي صارخ .. يجعل خط الصراع في ارتفاع مستمر ، فالمــأمور يتخــذ كــل الاحتياطات اللازمة حتى لاتتم هذه الجريمة فى وسط قسم البوليس ، وهذا يعنــى انعــدام

الأمن بصورة تامة ، فيستعين بالخبير الأجنبى حتى لاينقطع التيار الكهربائي وتطفأ الأنوار وهى العملية المصاحبة لكل عمليات الاختفاء السابقة .. والموقف كلـــه موقــف انتظـــار وترقب يتوتر فيه الشخوص- بلا استثناء - هذا التوتر بدوره ينعكس على الموقف ككـــل. يصل الصراع إلى نقطة الذروة عندما تأتى مكالمة أخرى للمأمور من بـــاريس !! علـــى إثرها يختفى الفلكى "عبده" ومعه " الخبير العالمى " فى الكهرباء ، فيصـــاب المـــأمور بحالة هيستيرية وينتهى المشهد الثانى بهذا الموقف الذى يمثل نقطة تأزم قصوى -ذروة- بالنسبة لخط الصراع حيث تقتحم القوة الخفية قسم الشرطة نفسه وتنفذ كل تهديداتها بالفعل مخترقة كل احتياطات الأمن التى قام بها المأمور على مرأى ومسمع منه !! وهذا يعنى أن هذه القوة الخفية تملك الكثير من الوسائل لتحقيق ما تريد وقتما تريد !! سواء على مستوى الدراما ، أو على مستوى الواقع .

فى الفصل الثانى يتحول انتظار المأمور إلى انتظار عـــام -إن صـــح التعبـــير- الجميع يبحثون عمن يقفون وراء هذه الظاهرة -ظاهرة الاختفاء- ولا سيما أنه لا توجـــد عوامل مشتركة بين المختفيين (استاذ جامعى - فلكى - كمسارى - عامل ..... الـــخ) سوى إنهم مرحون وجميعهم يرتدون أحذية مقاس أربعين!! وهذا - فى نظرى - يعنـــى تمييع القضية من قبل الكاتب ربما لكى يفلت من الرقابة ، أو ليضفى على النص لمحـــات كوميدية - وهو شهير بذلك فى معظم أعماله - وإن كنت أميل إلى الاحتمال الأول مع أن كليهما قد أ ثـــر بشكل أو بآخر على القضية المطروحة . يصبـــح الأمـــل الوحيـــد أمـــام المأمور ومن معه هو انتظار رجوع أحد المختفيين حتى يعرفوا من كان وراء اختفائه ؟!

المأمور : لو واحد بس يرجع .. واحد بس .. ينقذنا من الضلمة اللى إحنا عـــايشين فيها.....(١١٤)

وتأتى عودة أول المختفين - د. أحمد أبو الفضل - بمثابة شعاع الضـــوء الـــذى يضئ ظلمة الحيرة والقلق عند المأمور وجماعته سرعان ما يتبدد هذا الأمل عندما يرفض الدكتور الحديث تماما عن تجربة اختفائه وهـــى تجربـــة مريرة يمكن معرفتها بســـهولة من خلال التغيرات التى طرأت على أستاذ القانون فكريـــا وجســـميا حيـــث لا يســـتطيع الجلوس من كثرة الام التعذيب ، وحيث أصبح مقاس حذائه " أربعة وأربعيـــن " !! مـــن جراء تورم قدمه ، وحيث قدم استقالته من الجامعه واعتزل القانون إلـــى الأبـــد ليتفـــرغ لمشروعه الجديد "افتتاح مركز على مستوى عالمى للرقص الشرقـــى" !! ، وتفشـــل كـــل

محاولات المأمور مع" د . أبو الفضل " من أجل الحصول على كلمة واحدة ، فقد ضاع أستاذ القانون في رحلة اختفائه ولا يقوى على وصف شئ مما حدث له .

المأمور : .... أرجوك اتكلم .. المخلوقات اللى كانت معاك من كوكب آخر .. ؟

أبو الفضل : (كأنما قرر أن يعترف أخيرا) .. لأ ..

المأمور : بنى آدمين زينا ..... ؟

أبو الفضل : أيـوه ..

المأمور : شكلهم إيه .. ؟

أبو الفضل : بيلبسوا بنطلونات وبيحلقوا دقنهم .. وساعات بيحطوا كولونيا .. مش ساعات.. دايما .. دا يمـا ريحتهم بتبقى حلوة .. لكن فى الآخر ما تحسش إنهم بنى آدمين زينا .

المأمور : رجعنا للألغاز تانى ....

أبو الفضل : أرجوك..أنا عاوز أروح..مفيش قوة فى الوجود حاتعرف منى حاجه ..(١١٥)

تستمر حيرة المأمور فى ظل انتظاره معرفة الجناة ، فيتكرر نفس الموقف مع "عبد الفلكى "العائد هو الآخر من رحلة الاختفاء أو من المختفى – على حد تعبير المأمور– والذى يرفض هو الآخر الإدلاء بأية معلومة تفيد المأمور فى الوصول إلى الحقيقة ، فلا يضيف جديدا على كلام " د. أبو الفضل " غير أنه سعيد فقد تم فصله من العمل لتغيبه ثلاثة أشهر عن العمل، فأخذ مكافأة نهاية الخدمة وافتتح مشروعا للتنويم المغناطيسى ؟!. ينتهى الفصل الثانى أيضا على مكالمة تليفونية بين طرفى الصراع – المأمور ومدبرى حوادث الاختفاء – يعلن فيها المأمور استمرارية البحث عن ثغرة توصله إليهم ....

يبدأ الفصل الثالث فى منزل " د. أبو الفضل " حيث يبدو التناقض العجيب فى أسلوب تفكير أستاذ القانون الأمر الذى يجعل تفاهم زوجته د . سهير – أستاذة المنطق– مستحيلا !! فكل هم د . أبو الفضل هو تصميم بدلة رقص شرقى ذات مواصفات خاصة .

أبو الفضل : ....لابد من البحث عن خامة قماش جديدة..مش التل..ومش النايلون . مش الدانتيل.. قماش تلبسه الرقاصة بحيث الرقيب يشوفها متغطية قوى والمتفرج يشوفها عريانة قوى..خامة تعمل انقلاب فى مفهوم الرقص الشرقى .

سهيـــر : .... أنا مستعدة أفكر معاك فى حل للموضوع ده .. بس على شرط .. قبل ما تعمل انقلاب فى مفهوم الرقص الشرقى .. تقوللى إيه سر الانقلاب اللى حصل فى عقلك .. ؟ (١١٦)

باتت الحياة بينهما مستحيله، فتطلب د. سهير الطلاق ولا سيما بعد ما تكتشف أنـه مدمن "حشيش" وأن هناك علاقة بينه وبين عبده الفلكى هذه العلاقة تمت فـى المختفـى ، وهى علاقة مصلحة ، عبده يكتشف المواهب التى تصلح للرقص والدكتور ينمـى هـذه المواهب فى معهده ويقدمها للجماهير !! ويقف الكاتب طويلا أمام هذه العلاقة بين الدكتور والفلكى الذين اختارا العمل معا فى تجارة الأجساد !! مستخدما الكوميديا فى كثـير مـن الحوارات الأمر الذى دفع أحد النقاد إلى القول بأن هذا التطويل المتعمد لا مـبرر لـه ، فالكوميديا لها منطقها الخاص [لكن صورة هذين الرجلين تظل ناقصة عندنا ما لم نعـرف عنهما ما هو أساسى هنا : ما فكرهما ؟ بأ ى شيء كانا يؤمنان ما الذى ارتكبـاه أوهمـا بارتكابه أو فكرا فى ارتكابه كى يحيق بهما العقاب] (١١٧)

يقوم المأمور بعد ذلك بزيارة إلى بيت "د .أبو الفضل" أثناء وجود عبده الفلكـى هناك ، تدور عدة مناقشات بينهما فى حوارات تصل أحيانا إلى حد الخطابة المباشرة حول مفهوم الحرية والإنسانية بعدها يترك د . أبو الفضل المنزل ويعلن المأمور حيرته وقلقـه فى حوار بينه وبين الدكتورة سهير والانتظار مستمر.

المأمور : ..... قـاعدين يبوظوا فى البلد ... وأنا مش عارف أعمل حاجة مش قـادر أمنعهم .. بيفسدوا كل حاجة بطرق قانونية تنويم مغناطيسى ودجل وهلـس.. وكله قانونىأعمل إيه بس يا ربى..أنا تعبت وقربت أيأس .(١١٨)

وفى أثناء الحوار بين الدكتورة سهير والمأمور يعلن المأمور بانه قد اكتشف السر وراء الاختفاء فجأة وبلا مبرر اللهم إلا تلميحات تستنبط من حديث د. سهير .

سهيـــــر : طول عمره بيلبس جزمة مقاس أربعين.. لما رجع اشترى جزمـــة مقـاس أربعة وأربعين ..ويرضه على قده .

المأمور : (بفرحة شديدة وكأنه وجد أخيرا ما يبحث عنه) هى دي .. هو ده الكارت اللى كان ناقصنى بتقولى ويرضه على قده ؟

سهيـــــر : أيـوه .. ودى معناها إيه ..؟

المأمور : هى مفتاح اللغز كله .. هى اللى كشفت سر الظاهرة كلها .. أنا دلوقت عرفت الحقيقة كلها ..(١١٩)

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن ما الجديد الذى اكتشفه المأمور بعد رحلة البحث الطويلة ؟؟

اكتشف عملية التعذيب التى تعرض لها د. أبو الفضل !! وهى معزوفة لديه منذ بداية الفصل الثانى !!! وهذا – فى نظرى – خلل فى البناء الفنى للنص .

يعلن المأمور أنه سيذيع الحقيقة كاملة للناس فى كل مكان عبر وسائل الإعلام فى مؤتمر صحفى ينعقد فى قسم الشرطة – مع ملاحظة أن القسم قد تغيرت صورته منذ الفصل الثانى فحلت محل الورود والسجاد أشياء بالية قديمة وقيود حديدية متناثرة هنا وهناك – يبدأ المشهد الأخير والناس والإعلاميون ينتظرون بدء المؤتمر الصحفى الذى سيعلن فيه المأمور الحقيقة .

أصوات : اتأخر قوى ...

أصوات : ياجماعة لا اتأخر ولاحاجة.. إحنا اللى مستعجلين......

.... : جايز اختفى هو راخر.....

مصطفى : أنا اتصلت بيه فى البيت.. قالوا جاى حالا ......

المذيع : أيها السادة لازلنا الآن في انتظار الزائد حسن عبد السلام .....وهو المسئول عن التحقيق فى ظاهرة الاختفاء والأصوات التي تصل إلى أسماعكم الآن هي أصوات السادة المجتمعين الذين ينتظرون سماع الحقيقة .. بعد قليل أيها السادة تصل لكم الحقيقة عبر الميكرفون .(١٢٠)

يصل المأمور، وبعد "منولوج طويل" يتحدث فيه المأمور عن مفهوم الحرية والعدالة والحضارة الإنسانية يدخل العريف حسين ليخبر المأمور بأن والدته تنتظره بالخارج.

المأمور : خليها تتفضل...

حسين : دى قاعدة مع الستات اللي بره..

المأمور : طيب آنا حا قول البيان وأخرج لها.. الشيء المهم إننا نعرف القوانين التي تحكم هذه الظاهرة ..بياني شامل لكل هذه القوانين ..وإليكم البيان..(يخرج ورقة صغيرة من جيبه في الوقت الذي تطفأ فيه كل الأنوار ويسبح المسرح

في ظلام دامس..عندما تعود الإضاءة مرة أخــــرى يكــون المــأمور قــد اختفى..الموجودون في حالة تجمد تام.. ينسحبون من المسرح في حالة رعب شديد ولا ينطقون بكلمة واحدة ولا يبقى على المسرح سوى العريف حســين ود. سهير..)

حسين : دكتوره سهير..حانعمل إيه.؟

سهيــر : ندرس ملفات القضية تاني..حا نواصـــل..علــي الأقــل فيــه حاجــة مهمــة عرفناها..اللي يعرف الحقيقة..يقولها بسرعة.(١٢١)

تنتهي المسرحية بهذه النهاية..اختفاء المأمور نفسه ، وذعـــر النـــاس ، وانتظـــار د.سهير والعريف حسين. وكأن الكاتب بهذه النهاية يريد تعبئة المتلقي حتى يبحـــث عـــن الحقيقة.. فمازالت قوى الاختفاء مسيطرة ولايزال الإنسان مقهورا مهزوما وإن كان هناك بصيص من أمل فهو يتمثل في أصحاب الفكرو مدى قدرتهم على التأثير في المجتمع مـــن حولهم.

٢ - ١١

المتتبع لأعمال ميخائيل رومان المسرحية – المنشورة- يستطيع أن يميز بين أقسام ثلاثة للشكل المسرحي عنده ، القسم الأول وينحو فيه الكاتب نحو المسرح الواقعي حيـــث تكون الشخوص مليئة بهموم الواقع تخوض صراعات مع ذواتها أو مع الآخريـــن، وفـــي هذا القسم يواجه الأبطال تحديات ومشاكل تنتمي إلي أرض الواقع الاجتماعي، وهم -في معظمهم – من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة التي تعيش في المدينـــــة ، منـــهم العمـــال والموظفون وكثيرون منهم على درجة من الوعي والثقافة يدرون مايدور داخلـــهم ومـــن حولهم، وهذا القسم تمثله أعمال مثل" الدخان"و " الزجاج" .

أما القسم الثاني فيدور الشكل المسرحي فيه بعيدا عن الواقعية يتجه فيـــه ميخـــائيل نحو التعبيرية أو الرمزية أو التجريدية أو مزيج منها جميعا،ومن الأعمال التي تمثل هـــذا القسم" الوافد" "الخطاب" وفيها يفقد الأبطال أسماءهم وملامحهم الواقعية، وتتداخل الحقيقـــة والوهم، ويتيسر فيها الانتقال من الواقع إلى ماوراءه – إن صح التعبير -[وحيـــن يفقـــد هؤلاء الأبطال ملامحهم الواقعية يفقدون كذلـــك وأقعيـــة المشـــاكل والتحديـــات التـــي يواجهونها](١٢٢)

أما القسم الثالث فهو يمثل تلك الأعمال التي تقف على الحد الفاصل بين القسمين الأول والثاني وتأخذ من كل قسم بطرف، فتبدأ واقعية وتنتهي رمزية أو تعبيرية، أو يتمازج فيها اللونان فلا يمكن التفرقة بين ماهو واقع وما هو حلم ويمثل هذا القسم أعمال مثل: "الليلة نضحك" و"ليلة مصرع جيفارا العظيم" و" إيزيس حبيبتي"وقد يكون في هذا التقسيم شيء من التعسف ولكن ما أود أن أقوله :إن أعمال ميخائيل رومان في جملتها أعمال ذات طبيعة خاصة أثارت حولها الكثير من الجدل ، ومهما يكن فإن ميخائيل رومان لم يلزم نفسه أبدا بشكل مسرحي أو مذهب مسرحي بعينه، إنما هو صاحب رؤية يختار لها أنسب الوسائط التعبيرية التي يراها قادرة على نقلها بأكبر قدر من الحدة والنفاذ والإثارة]. (١٢٣)

ومرد هذا إلى تأثر ميخائيل بالأدب الغربي- وهو واضح في جميع أعماله بلااستثناء - ولاسيما كتاب مسرح العبث - يونيسكو - بيكت - أرثرميللر - وهذا ما يؤكده ميخائيل نفسه في حوار أجري معه [أنا لا أكتم إعجابي بمسرح" اللامعقول" ففي استطاعة هذا المسرح أن يقول، وبشكل يهز الوجدان وعنف بالغ القسوة، مالايستطيع المسرح الواقعيأن يصل إليه أبدا .....إن الهجوم على مسرح " اللامعقول " ينبغي أن يكون موجها للمحتوى لا إلى الشكل ، فالشكل أداة فنية جديدة رائعة] .(١٢٤)

ويرد أحد النقاد تأثر ميخائيل رومان وغيره من كتاب الدراما المصريين بمسرح "العبث " أو " اللامعقول "إلى الاهتمام الذى لقيته نماذج مسرح العبث حين قدمت على المسرح المصرى - فى أوائل الستينات ، هذا الاهتمام أثر- بدرجات متفاوتة على كتاب المسرح المصرى .(*) وعلى الرغم من تنوع الشكل المسرحي عند ميخائيل رومان وتأثره فى هذا الشكل بالمسرح الغربى بيد أن ظاهرة الانتظار فى مسرحه تبدو واضحة -فى معظم أعماله الطويلة والقصيرة على السواء - وتبدو فيها خصوصية الظاهرة -الانتظار -من حيث كونها انتظار مصري يختلف تماما عن ظاهرة الانتظار الأوربى .

من القضايا التي تمثل العامل المشترك فى أعمال ميخائيل رومان برمتها قضية الفرد الذى يسعى سعيا إراديا نحو البطولة حيث يواجه مصادر القهر [كي يقول "لا" وهو في مواجهته تلك لابد أن يمضى لنهاية الطريق]. (١٢٥) لايكاد عمل من أعمال ميخائيل رومان يخلو من هذه السمة ،ولذلك فليس غريبا أن يكون بطله الوحيد فى أعماله هو "حمدي "فى الوافد والزجاج ،والدخان ، وأخيرا فى إيزيس حبيبتي . "وحمدى " دائما وحيد

يقف فى وجه القهر -على جميع مستوياته -متمرد على الواقع ،ومن ثم فهو دائما منتظر..يقول فى نهاية مسرحية "الزجاج :[إلى كافة عموم أهل الوادى ..لازم عموم الخلق تجهز فورا ..بكره يوم الانتصار] (١٢٦) وكان هذا ما أملاه "حمدي " على .. العرضحالجى فى ١٧ أغسطس ، ١٩٦٧٠ وهى فترة ما بعد النكسة مباشرة ..وواضح دلالة النهاية على " الانتظار " انتظار -الخلاص من حالة الهزيمة .وقد آثرت أن أقف عند ظاهرة الانتظار فى مسرحية "إيزيس حبيبتى" وهى آخر أعمال ميخائيل رومان المنشورة -نشرت سنة ١٩٨٦ بعد وفاته بثلاثة عشر عاما !!-وذلك لأنها أولا :تطرح قضية سياسية هامة وهى قضية القهر الذىيعانيه الإنسان المصري تحت وطأة حكم الفرد المطلق في ظل دولة المخابرات ومراكز القوى وثانيا :لأنها تعد أطول أعمال ميخائيل رومان المنشورة على الإطلاق ومن ثم تبدو ظاهرة الانتظار فيها واضحة يمكن رصدها وبيان مدى تأثيرها في البناءالفنى للنص.

وثالثا :لأنها قد جمعت ملامح مسرح ميخائيل رومان من حيث الشخوص واللغة والمنولوجات الطويلة في الحوار-والصراع وتمرد البطل ....الخ .

٢ - ١٢

كتب ميخائيل رومان "إيزيس حبيبتى "بعد مايو ١٩٧١ ،وتدور أحداثها حول "حمدي "ومعه زوجته "جمالات " في جانب و"على "و"فريدة " في جانب آخر ،وكلهم من أبطال ميخائيل رومان المحببين فى معظم أعماله ، يعيش حمدى "وجمالات "حياة زوجية سعيدة لاعيب فيها سوى هذه السعادة االمن وجهة نظرهما ، ومن ثم يبحثان عن شيء يجعل الحب بينهما متوقدا ولم يكن هذا الشيء سوى وقوف "حمدي "مواجها لمصادر القهر مع علمه التام بأنه قد يدفع ثمن هذه المواجهة روحه أو على أقل تقدير حريته، في سسبيل أن يستمرالحب متوهجا بينه وبين "جمالات"الأمرالذي يدفع إلي القول بأن "جمالات " هنا رمز لمصر دون جدال. يذهب حمدي إلى عمله فيجد أنه مطالب بتوقيع قرارمخالف لنص القانون ..فيرفض رفضا تاما .يصل هذا الموقف إلى أولي الأمر - عن طريق الجواسيس الذين تمتلئ بهم المصلحة التي يعمل بها والذين يعملون لصالح المخابرات -ويبدأ الحلم الذي كان يحلمه مع زوجته يتحقق ولا مجال للتراجع ولابد أن يسير إلى نهاية الشوط ..وهناك في قلب جهاز المخابرات يلقى حمدي الأهوال من إهانات وتعذيب بعد أن تخلى الجميع عنه بما فيهم جمالات - كالعادة في معظم المسرحيات -بعد أن نجحت وسائل

المخابرات فى العمل على انهيار الثقة بينهما ، وعلى الجانب الأخر تبدو شخصية رجل المخابرات "على " صاحب الأسلوب الخاص ، فهو ديكتاتور سحرته السلطة حتى أصبح ممسوخا مشوها يعيد إلى الأذهان كاليجولا ألبير كامى، يحلم بيوم يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم ، أى إنه يتحول إلى قوة داخلية غير مرئية تسرى فى جسد الناس وتهزهم ، دائما يردد قول شيانج كاى (خير لى أن أقتل ألف برىءعلىأن ينجو من قبضتى ثوري واحد) ومن ثم فهو يتبجح بأنه استطاع أن يلقى القبض على ثمانية عشرألف رجل لم يفلت أ حد منهم من قبضته . وصورة " على " فى هذا العمل [كولاج "صنعته أحداث وروايات عرفت وذاعت بعد ما سمى "سقوط دولة المخابرات " في ١٩٦٧] (١٢٧)

ويسقط " على "والذي أسقطه هو النظام الذي صنعه بنفسه ، حيث تتآمر عليه "فريدة " الغانية التى حاول أن يبحث عن الحب معها بعد أن ز ج بزوجها في المعتقل، ويتعرض ميخائيل رومان من خلال العلاقة بين "على " وفريدة " إلى الكثير من الممارسات اللاإنسانية في ظل القهر والظلم –حتى بين أفراد جهاز المخابرات نفسه .

وتنتهى المسرحية بسقوط " على " في يد من هم أعلى منه سلطة ، وبضياع "حمدي "ضياعا تاما بعد أن تركته جمالات وحيدا ، فلا يجد مفرا من اللجوء إلى الغانية المتواطئة مع أجهزة القمع التىدمرته . لتكون آخر كلمات المسرحية البحث عن الخلاص على لسان الرجل العجوز [الله ..الله بتاع البلد دى فين!!] .

تتضح ظاهرة الانتظار فى العمل منذ المشهد الأول من المسرحية عندما يبحث حمدى وجمالات عن مشكلة تجعل الحب بينهما متوقدا.

حمدى : .... نتخانق على إيه ؟ بنت دوري لنا على مشكلة ...

جمالات : المشكلة إن مفيش مشكلة ...

حمدى : والعيشة بقت مملة ودمها تقيل قوى .. المشكلة ضروري لها فايده..

جمالات : فوايد يا حمدى فوايد .. على الأقل الحب اللى بينا ما يبقاش حاجة مفروغ منها ...

حمدى : فعلا ..فعلا ..دورى لنا على واحدة هنا ولا هنا .

جمالات : البلد مليانة مشاكل ...

حمدى : هس ..ملناش دعوه بالبلد .. إحنا بنتكلم عن نفسنا .. الخلاف لازم ينبع من هنا ... ويدور حواليه الصراع هنا ويتحمل هنا واضح ؟ (١٢٨)

وواضح منذ البداية الإشارات - من خلال الحوار السابق -التى تشير إلى خـــط الصراع ولو من بعيد ، وفىعملية البحث نوع من الانتظار ..هذا الانتظاريسهم فى عرض القضية المطروحة ، يبدأ هذا العرض بطيئا فى البداية ثم يتقدم بخطوات مســرعة كلمــا بحث الاثنان عن اقتراح جديد .

جمالات : والحب اللي بينا ما يبقاش تسالى مفروغ منها ..ابقى آه ..لكن حبيبي..المشكلة لازم تكون خطيرة بجد ...

حمدي : بلت..هس..إحنـــا بنتكلم عن أنفسنا بالتحديد الأكاديمي الدقيق عنى وعنك ، ما لناش دعوه بأي حاجة ثانية ..آه ..بصراحة الصراحة البلد لها حكام..

جمالات : (بحده) يعنى إيه ؟..تركة ورثوها ؟

حمـــــدي : هس ..عندك ستين مشكلة ..حبوب منع الحمل لامش حاخد ، اطبخى بامية لاملوخية ..اطفى النور عاوز أنام لأ لما أخلص الرواية اللي فى ايدى .. (١٢٩)

وبعد مزيد من البحث ومزيد من الاقتراحات التى يتم فيها نقـد الواقــع السياســى والاجتماعى يسفر خط الصراع الرئيس عن نفسه بوضوح ، ويبدو الأمر فى بدايته مجرد انتظارللمجهول وتخيل له وهنا يسهم الانتظار فى رسم ملامح البطل.

حمــــدى : كان لازم نشتغل بالسياسة ...

جمالات : فىكل مجال فيه مجال ...

حمــــدى : (وقد انطلق خياله) معركة .. وأقول ..

جمالات : معركة وحمدى مبروك يقول لا ...

حمــــدى : (وهو يعيش اللحظة كاملـــة) ويرمونــى فىالمنــافى والســجون وأقــول لا..ويهددونى الخنازير بالفصل والتشريد .ويجوعونى ..ويطعنونى بالخناجر وأقول لا..ويتهمونى بالأكاذيب ويعملوا معايا الأفعـــال البربريـــة ويلمونـــى وتتخلى عنى وأقول لا ..ويعلقونى فى حبل المشنقة من ضوافرى بالحبـــال و ينفخونى ....

جمالات : وتقول لا....

حمــــدى : وأنا وانت ياقاتل يا مقتول ..لا ..ومن بعدها الواحد يحط رجـــل علىرجـــل ويصدر الجزمة فى وش العالم ..ويقول للكون كلمته .. (١٣٠)

وانتظار "حمدى" بهذه الصورة يجعله (دون كيشوت) يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس ، وهو الثائر الرومانسى الذى يصر أن يبلغ أقصى الحدود سخطا على الأرض ومن فيها، وما فيها وعلى الوضع الإنسانى كله، بل على الكون وما حوى، وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام والذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة ، وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه ، ويعرف طريق الخلاص منه «حمدى هو كل هؤلاء، وليس أيا من هؤلاء] [١٣١] تسانده وتقف بجانبه جمالات .

جمالات : وأنا أحكى للناس ..كل مكان العماير والشوارع كلام ألاتيه ساعتها وكله شن... جوزى رفدوه.. جوزى شردوه ..جوزى وقف للمفترى وقال لا .. جوزى بطل .. حمدى المشكلة.[١٣٢]

ويمكن تحديد ملامح جمالات من خلال منولوجها السابق ، فهى تشبه إيزيس فى قصتها مع أوزريس ولعل مسمى العمل يؤكد ذلك .

ينتهى المشهد الأول باتفاق جمالات وحمدى على شىء ما لايعرفانه المهم أنه لابد أن يكون شديد الخطر ، البحث عن البطولة المطلقة والاستشهاد الكامل وهنا يسهم الانتظار فى رسم الملامح النهائية للبطل وينذر ببداية صراع ضارى –وإن كان المتلقى لا يعرف ما هيته حتى الآن بيد أنه يستشعر ضراوته قبل أن يبدأ !! وهذه سمة من سمات البناء الفنى عند ميخائيل رومان.

جمالات : لا تبدأ بالمساومة.. البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل ..لازم تاخد موقف إنشا الله يكون الثمن إعدام .....لازم إعدام إلا إذا كنت عاوز تساوم.. الإعدام رائع يا حمدى ...ما تخافش لابد من شهيد يهدر دمه ....

حمدى: خلاص يبقى إعدام ....

جمالات : مامن شهيد يهدر دمه ...

حمدى: اتفقنا من بكره الصبح المعركة ؟

جمالات : وبكل جرأة واستهتار ومن أول كلمة ترسم على الإعدام .... وإن صار المقدر وبقيت مرات شهيد من أجل مصر ..لن أسمح لهم بالتشفى ...لازم مايشوفوش الدموع فى عنيه ... وفى كل مكان من بر مصر.. تمام زى ما عملت إيزيس الجميلة ..أصرخ وأنادى دم الشهيد طالب التار..دم الشهيد (جرس الباب) (تسرع بالاختباء فى صدره)حمدى ...

حمـــــدى : (هامسا)احنا مش هنا ..جمالات اكتمى نفسك .

جمالات : حد سمعنا ... اطفى النور (الجرس مستمر)...انت خايف ؟

حمـــدى : أيوه خايف ..اطفيه ..روحى ..(تسرع إلى مفتاح النور وتطفئ النور) [١٣٢]

والانتظار واضح من خلال الحوار الختامى السابق للمشـــهد الأول ، فالشخصيتـــان تنتظران شيئا مجهولا، وإن كانت "جمالات" تشبه نفسها بايزيس معلنة أنها لن تسمح لـــهم بالتشفى- و هذا تخيـــل منـــها- فـــإن هـــذا الإعـــلان يكشـــف عـــن الطـــرف الآخـــر للصراع.....فإشارتها هنا تعيد إلى الأذهان قوة (ست) الشريرة وجبروت من معه الذيـــن يحكمون سيطرتهم على الوادى بقبضة حديدية بعدما فعلوا فى أوزوريس الأفاعيل، يعمـــق هذا الفهم للموقف موقف سابق كانت تتمنى "جمالات" فيه الإنجاب من حمدى... الذى حكم عليها بالعقم ربما لكي يجنب مولودها القهر السائد!!

الانتظار إذن هنا يدفع الحدث ويدير دفة الصراع الذى لم يتضح كاملا حتـــى الآن وإن كشف عن أحد أبعاده من خلال كلمات "جمالات" وخوف "حمدى" عندما دق جـــرس الباب فى المشهد الثانى من الفصل الأول.

ينتقل"ميخائيل رومان" مباشرة إلى الجانب الآخر.. الطرف الآخر للصـــراع فـــى منزل "فريدة" الراقصة حيث يقوم "الماسير" بعمل "المساج" -التدليك- لها ، ويدخل" علـــى" وهو ذو منصب سلطوي كبير،مسئول هام فى جهاز المخابرات قد اعتقل زوجها ويريـــد إنشاء علاقة مشروعة أو غير مشروعة معها -رغم أنفها- و هو دائم الانتظار والترقب.. يمارس سلطته على "الماسير"....ويبدو الانتظار فى هذا الحوار .

فريـــدة : إنت بتترعش ليه؟

الماسير : (منفجرا باكيا) يا ست هانم حرام عليكم (التليفون يدق)

علـــى : (لفريدة) ردي...

فريدة : (للماسير) رد...

الماسير : يمكن له يا ست هانم ..يمكن له...

فريـــدة : (لعلى) رد انت...

علـــى : يمكن لك.. واللى طالبك يعرف صوتى....

فريـــدة : الجرس نرفزنى.. ولاواحد منكم عاوز يرد على التليفون...

علـــى : فيه أجهزة بتتجسس على..

فريـــدة : (للماسير) وانت فيه أجهزه بتتجسس عليك؟أرد..

الماسير : لا.. يمكن ... يمكن له.. واللى بيكلمه هيدور ويعرف أنا مين؟ ولايمكن عاوز يتأكد انت هنا بعدين بعدين يقعـــعوا في بعض ويحســـبونى مـــن رجالتـــه يجرجرونى في وسطيهــــم وأروح في داهيــــه.. لا..دول شلـــل شلـــل .. مراكز..وكل شله تحسبني مع الشلة الثانيه..وكل شلــــــه تــــــنزل فيـــه ضرب..وأخلص من شله أقع في شله ..لا..لايمكــــن أرد..لا..أروح..أروح حالا لعيالي (يجمع أدواته فى هرولة واضحة) (١٣٤)

توتر الشخصية هو السمة السائدة في هذا الموقف على مستوى الجميع بمــــا فيـــهم "على" نفسه فهو يتوقع وقوعه فى أى لحظة فى براثن النظام الذى صنعه لنفسه، و"فريدة" تبدو ضعيفة أمامه خوفا من أن يقتل زوجها المعتقل ومن ثم هى تتظاهر بالحب ولا تعطيه له، وفي ذات الوقت تتعامل مع جهات استخبارية أخرى من أجل إيقاعه فى الشرك وتنجح في ذلك في النهاية، أما الماسير فيمثل عامة الشعب مجسدا الخوف والرعب الذى يعيـــش فيه هذا الشعب من تلك العصابات التى تتحكم في مصائر الناس.. وقد جسد خوفه عمليـــا فقد ابتل بنطاله رهبة وخوفا من قوة وسطوة وجبروت"على".

عـــلى : لا..مرات يا فريدة ..وأنا هنا..متهيألى أقوم أفتش البيت كله..لكـــن خـــايف .. بأخـــاف أعمـــل كـــده وألاقيـــه هنـــا.. وينفجرالموقـــف وأخســـرك إلــــى الأبد.........إحساس عميق أنه مستخبى في البيت وبيسجل علي كـــل كلمـــة وهيأخذ كل حاجة ويوصلها..وساعتها مافيش ياما أرحمينى..كل اللـــي عملتـــه بينهار فى دقيقه. (١٣٥)

تدل كلمات "على" السابقه على الرعب الداخلي الذى زرعه هو فى نفـــوس النـــاس فانعكس على نفسه.!! يعمق هذا الفهم موقف المندوبين الأربعة التابعين للجـــهاز والذيـــن يعملون كالآلات ينفذون الأوامر أو إن شئت الدقة ينفذون الأوامر حتي على مـــن يعطـــى الأوامر نفسه !! في المشهد الثالث يذهب" حمدى" إلى المؤسسة التى يعمل بها ، فيطلـــب منه التوقيع على قرار مخالف لنص القانون ، فيوقع على القرار بعـــد أن كتـــب "يطبـــق القانون" الأمر الذى يغضب أصحاب المصلحة، فيمزقون القرار..ويرسلون إليه اثنين مـــن المندوبين التابعين لجهاز المخابرات، فيتوتر"حمدى" ويتذكر ما دار بينه وبين "جمـــالات"، فيقررالثبات على موقفه- يطبق القانون - ويصبح بذلك مخالفا لبقيـــة الموظفيـــن الذيـــن

وقعوا على القراربالموافقة !! وتكون هذه هي البداية الساخنة لخط الصراع الرئيس في العمل.

السكرتير : اكتب هنا يا أستاذ حمدى موافق وامضى..ولا كلمه زيادة و حياةعنيك ممكن؟

حمدى : آه ممكن ....وماله ؟ إيه المانع؟ (وقد بدأ يتوتر لوجود المندوبين الغامضين)

السكرتير : بهدلوني..

حمدى : وانت مالك ..؟

السكرتير : اللي حصل.....

حمدى : طبعا ماعنديش مانع (ينظر إلى زملائه وإلى الآخرين الواقفين بالباب) والا إيه ..ماهى ..عزبة إقطاعية (صوته يتصاعد رويدا رويدا) أوافق وبعدها أوافق وبعدها أوافق لغاية مالبلد تغرق..(يتدفق عدد من الموظفين على صراخاته ولكن لايقترب أحد من حمدى وهم يتحاشون المندوبين) و يعوم على وش الميه دستة خنازير (بأقصى درجة من العنف) فوالله لا نورث بعد الآن..

بكر : (صارخا) حمدى.. (المندوبان يختفيان)

حمدى : (وهو يتصاعد) من تسعين سنة يا جبانات وف قلب ميدان عابدين من تسعين سنة والخديوي حواليه الحرس و عرابى على الحصان داخل الميدان ومن وراه .. جيش الفلاحين .. من تسعين سنة يا جبانات، الصرخة لفت الكون كله صرخت على الصحارى على الغيطان .. والله نورث بعد الآن..(١٣٦)

وثورة "حمدي" هذه نتاج طبيعي للانتظار الذيبدت ملامحه منذ بداية المسرحية ، وهو -كما يتضح من الحوار السابق- يشعر بأنه مغترب ، وفكرة الاغتراب (هى الوجه الأخر للعملة إذا أتفقنا علىأن الوجه الأول هو فكرة الانتماء، أو على الأصح البحث عن هذا الانتماء ، وفكرة الاغتراب فى مضمونها النفسى هى تصدع النحن ، وهى الحالة النفسية السوية التى يجب أن تنظم الفرد فى سلك الجماعة و تصدع النحن يعنى انهيار التكامل الاجتماعى بين الفرد والآخرين ووقوف الأنا وحيدة معزولة يسيطر عليهاالتوتر والإحباط) (١٣٧) .

ينتهى المشهد الثالث بالانتظار... يحضر أحد مندوبى جهاز المخـــابرات ليخـــبر" حمدى" بأن المسئول الكبير فى الجهاز قد حدد الساعة السادسة تماما لمقابلته

مندوب (٣) : هو عاوزك الساعه سته بالضبط فى مكتبه...

حمـــــدى : هو مين.؟

المنـــدوب : اللى بنشتغل عنده....

حمـــــدى : وانتم مين؟

المنــــدوب : إحنا؟ (يتقدم من حمدى ويريه بطاقته) (ينسحب المندوب برقة حتـــى إذا وصل إلى الباب)

حمـــــدى : اسمع..(الرجلان يتوقفان).. (بعد تردد) قول له لا .. قـــول لــه حمــدى مبروك بيعتذر..(يبتسم الرجل و يستأنف الإنســـحاب) انتظــر (يتوقــف الرجلان) إن كان هو مصمـــم لازم يقــابلنى..قــول لــه .. يجــى لــى هنا..أويقبض على .. يحط في ايدى الكلبشات ويأخذنى غصـــب عنــى.. عشان أقابله الساعة ستة (يبتسمان وينسحبان). (١٣٨)

والانتظار هنا – انتظار الموعد– هو الذى يدفع الحدث ويسيربخط الصراع قدمـــا إلى الأمام ، يظل هذا الانتظار مستمرا وعلى ضوئه تسير الاحداث الآتيه فىالعمل . يبــدأ الفصل الثانى فى منزل حمدى..الجو متوتر ، "حمدى" و "جمالات" متوتـــران ، يضربـــان أخماسا فى أسداس .. حيرة و قلق فى لحظة ضعف تحاول جمالات فيها أن تقنع حمـــدى بالتراجع ، فيذكرها بقولها (ما من شهيد يهدر دمه) ويقرر الاستمرار للنهاية فـــلا مجـــال للتراجع.

جمالات : الساعة كام؟

حمــــدى : ولا يهمك يا بت هاستناهم فى المكتب وسط تســـعين موظــف و إن كـــانوا جدعان بيجوا ياخذونى

جمالات : وافرض عملوهـــا ؟

حمـــدى : هاروح معاهم طبعا.. لكن لا يمكن أخليهم يحطوا الكلابشات فى إديه (يتذكر خطورة الموقف) الله؟ هو أنا عملت إيه؟ إيه الجريمة اللى ارتكبتـــها ؟ كنـــت بطبق القانون .. قانون مصر.. ما غلطش ..كان لازم أعمل كده..كــــان لازم أعمل كده يا أطفش..أعمل زى غيرى وأدور لى على بلد تانيه اشتغـــل فيـــها

واعمل قرشين و أهربهم وأجى ابنى لي عمارة واللا أشغل عربيتين تاكسى واللا أشارك فى كباريه فى الهرم.. لا حول الله.. المشكلة الحقيقية إننا حاتحرم منك .

جمالات : أو ..حمدى ..خمس سنين مابتش ليلة بعيد عنى..

حمدى : جمالات .. مش بعيد يكون عاوزنى عشان يناقشنى..آه ؟ .....يدخل معايه فى حوار مفتوح حول إزالة آثار العدوان ؟ (١٣٩)

وواضح تأثير الانتظار على سلوك الشخصيه وطريقة تفكيرها.. ومن خلال الحوار المستمر بين حمدى وجمالات أو "المنولوجات" الطويلة بين حمدى ونفسه لا يكف ميخائيل رومان عن نقد الواقع السياسي والاجتماعي.

جمالات : ايه يكون شكل الدولة اللى يهدر فيها قرار جمهوري..مين اداهم السلطة ؟ منين جابوا القدرة ؟ ولما ييجى يوم الحساب هايعملوا ايه ؟

حمدى : وكان لازم أقول لا..حاطين اسمى فى الأول وقلت لأ..وقطعوا الورقةوكتبوا اسمي فى الآخر وقلت لأ..يطبق القانون ..إن شا الله يكون صاحب المصلحة رئيس الجمهورية نفسه (ينقض بكفه على فمه نادما بعنف على ما قاله)

جمالات : (تنظر فى ساعتها) حمدى، تفتكر هايعملولك ايه؟

حمدى : هينفخونى (يقلد عملية النفخ).(١٤٠)

الانتظار هنا – كما هو واضح فى الحوار السابق– هو الذى يحرك الصراع داخل حمدى وجمالات.على السواء، تزداد الصورة قتامة عندما يحضر زميلاه "حامد وبكر" وهما من المقربين عنده، ليقنعاه بالتوقيع على القرار والاعتذار الأمر الذى يجعله يصاب بخيبة أمل فقد كان يعقد الأمل على وقوف الموظفين بجانبه أو على أقل تقدير وقوف المقربين منهم.!! فالرعب قد شمل الجميع .

حامد : (ببلاهه) السكن والحيطان .. كل حيطه جايزمستخبى وراها مكنه..وأى مكنه جايز تكون مستخبيه فى أى حته، بعد حادثة إمبارح التسعين موظف بيتكلموا بالإشارة. (١٤١)

يعمق هذا الشعور بالقهر اختفاء بقية أعضاء اللجنة وهروبهم – على الرغم من موافقتهم على القرار. يشعر حمدى بتخلى الجميع عنه فى محنته والتى لم تكن تعبيرا عن

ضياعه واغترابه ، بل هى مأساة شعب بأكمله ، فهى لم تكن معاناة فرد بقـدر مـا هـى معاناة جماعة لأن [الفرد نتاج حتمي للبيئة المحيطة ، فإن الخير والشر يكمنان فى المجتمع وليس فى البشر] (١٤١) وفى ظل تخلى الجميع عنه يزداد تمرد " حمدى" على الواقع يبـدو هذا التمرد من خلال الانتظار.

حمدى : أنا آسـف .. المسألة أخطر مما كنت أتصور فعلا .. وإيه الحل ؟ انقـلاب ؟ لا انقلاب ماينفعش.. احنـا عاوزين ثورة ثانيه.. ثورة على الثـوره (بكـر برعب هائل يندفع خارج المسرح ..حامد تمر لحظة ثم يندفـع خارجـا وراء زميله حامد) (صفير سيارة الشرطة)

جمالات : .. أوعى تتخلى عنى. مهما حصل مهما سمعت..مهما قالوا لك .. أوعى تتخلى عنى..انتظرينى ياجمالات مهما طال غيابى ...انتظرينى.(١٤٣)

بعد ذلك ينتهى المشهد بمنولوجات طويلة لحمدى يحكى فيها حكايات عن الاسكندر المقدونى مع ديموستين و أرشباس وكلها مفعمة بالقهر والجاسوسية تشبه الواقـع الـذى يعيشه حمدى و المنولوجات الطوٌيلة سمة مشتركة فى مسرح ميخائيل رومان وذلك يرجع إلى [أن أبطاله متوحدون وإن أحاطت بهم الجموع ، علاقتهم بمن حولهم شائكة أومتوترة أو متقطعة لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات إنسانية حقيقيـة شرطـها الأخـذ و العطاء ، يواجهون عالما معاديا لايعرفون السبيل لتغييره] (١٤٤)

فى المشهد الثانى من الفصل الثانى "على" فى بيت "فريدة" يستمع إلى كل كلمة قالها حمدى من خلال أشرطة التسجيل ، كلمات حمدى تلمس شيئا فى نفس "فريـدة" فتبـدى إعجابها به الأمر الذى يجعل "على" يفرض المذيد من الرقابة ليس على "حمدى" فقط بـل وعلى "جمالات" فيصدر أوامره بتركيب أجهزة التجسس فى كل مكان فى بيـت "حمـدى" وفى بيت فريده وفى كل مكان ، ثم يستعرض "على" أمجاده العظيمة- من وجهة نظـره- فى تلفيق التهم للأبرياء.

على : الرعب يفترس المدينة .. صياد رمى شبكة والشبكة غطت المدينة ..وأنا الصياد وكل الخيوط فى إيدى .. قبضة من الصلب الحديد تطل على عاصمة المعز من وراء جبل المقطم..قبضة من الصلب الحديد يقطر منها الدم..عصير الخـوف سيزاربورجيا وكؤوس السم ..جنكيزخـان والخنـاجر فـى الظـلام ......

روبيسبير والجلد، ستالين ومحاكمة٣٦ ، هتلر وحمامات الدم ..اقتل .. اقتل اقتل ..الأجهزة ....الأجهزة فى كل مكان .(١٤٥)

وبعد "منولوج" طويل يقرر "على" أن ينهى انتظار"حمدى" بنفسه .. لن يذهب إليه فى الميعاد (مش هانقبض عليه ..فى الميعاد اللى هو عاوزه..والناس كلها منتظرة و مش هيحصل حاجة.. تكنولوجيا الإرهاب) .

فى المشهد الثالث "حمدى" فى المؤسسة ينتظر لحظة القبض عليه.. المكان ملىء بالمخبرين السريين ، المدير يحاول إقناعه بالتوقيع على القرار ..حمدي يشعر بمزيد من الوحدة ، فيقرر السير فى الطريق إلى نهايته مهما كانت النتائج ، يحاول تحقيق حلمه بالبطولة المطلقة (الاستشهاد الكامل)!!

حمدى : رئيس الجمهوريه فيه ستميت إله قالوا له لا .. ومازعلش..

المدير : كان ممكن ياخد إجماع لكن هو رفض....

حمدى : واحنا ستة ..خمسة آه وواحد لا..ديمقراطية....

المدير : (ساخرا) بيقول ديمقراطية.........

حمدى : الدستور.........

المدير : مفيش دستور.....

حمدى : هيكون فيه دستور...

المدير : مش هيكون فيه دستور ....

حمدى : انت اللى قررت كده...

المدير : أنا متصل ......

حمدى : بمين؟

المدير : باللي طالبين القرار...

جمالات: قول لهم حمدى بيقول لا..

المدير : (لحمدى) انت تتحمل....

حمدى : كل النتائج ..أنا واحد من عمامي اتخانق مع واحد على فدان و راحوا المحكمة وقعدت القضية ١٧ سنة عمى باع عشر فدادين عشان يرجع الفدان.. (١٤٦)

والانتظار واضح من خلال الحوار السابق.. فقد عاش حمدى دور البطولة المطلقة، ومستعد أن يكون مثل عمه مهما كانت النتائج " أنا لبست الدور وهالعبه للآخر ..

نصيبي كده " يكتشف حمدى أن المؤسسة كلها تعمل لحساب جهاز المخابرات ، وبعد حوار طويل بين "حمدى و"المدير" و "خالد" وهو أحد عملاء الجهاز - ينتقد ميخائيل رومان من خلاله الاتحاد الاشتراكي ودوره في تسييس الدولة من خلال الدعوة للتحالف - تحالف قوى الشعب العاملة - وهى أعلى سلطة " فوق التنفيذية..فوق الشعبية..فوق..التشريعية..فوق الكل ..فوق سياسي" ينتهى الموقف بمواجهة "حمدي" للجميع - فى منولوج طويل أيضا - وحيدا ، مطالبا بسيادة القانون الذى لا يطبق فى ظل القهر وفى أثناء هذه المواجة يتفرق الجميع من حوله منسحبين..

حمدى : .... أنا يا قاتل يا مقتول أموت زي اللي ماتو فى سينا ..يا جمالات سيبيني.. مين اللي عاوز القرار ؟ مين اللي عاوزني أمضى ؟ اتحداكم تنطقوا بالاسم ، جبناء..قولوا الاسم مين ؟ .. وأنا أطلع من هنا فورا على ميدان عابدين ..مطرح ما وقف عرابى وأصرخ وأنادى بأعلى صوتى .. وأعرف العالم مين بيكسر القانون ..بيفسد الحياة ..بيشترى الضمائر.. بيبث الرعب فى نفوس الناس ولا يعطى الثقة إلا للغوازى.. جمالات (يتناقص عدد الناس..حمدى يلحظ ذلك..يزداد رعبه و عنفه) إله الفقراء والشحاتين.. إله الشعوب المغلوبة فى كل مكان ..فين ؟ رب الأرض السوداء (ينهار) ......ردي علي كلميني ..ربنا بتاع البلد فين..؟ (١٤٧)

حمدى ينتظر مصيره وسط الشعور بالاغتراب فهو فى هذا الموقف يشبه "بيرانجيه" فى مسرحية "الخرتيت "ليونسكو ، لقد بقى بيرانجيه وحيدا فى عالم الخراتيت ، ليصبح بمثابة الضمير الحي الواعي وسط كائنات مجهولة ، وكذلك حمدى يحاول ألا يتنازل أويخضع منتميا إلى عالم الخراتيت ، وهو بهذا الموقف -الذى دل عليه المنولوج السابق- يؤكد مفهوم الاغتراب من حيث كونه [حالة لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة ذلك لأن العلاقات بالأخرين غير ثابتة ، وغير مرضية لهؤلاء الأفراد](١٤٨) ولعل هذا يفسر أيضا انهيار حمدى فى النهاية وتخليه عن "جمالات" و سقوطه فى براثن الراقصة ، ذلك لكونه [وحيدا أومعزولا فيسهل تغييره أو تهديمه ، فالفرد بمعزل عن جماعته بمثابة سحلفاة فقدت قشرتها الصدفية على حد تعبير هتلر] (١٤٩)

وكما انتهى المشهد الأول بارتماء حمدى فى أحضان جمالات يقص عليها قصص الماضى ، ينتهى أيضا المشهد الثالث ، بحكاية فرعونية عن القائد الفرعونى"حور محب"

الذى طار فوق التلال يواجه الأعداء صارخا – يا جياع.. يا حفاه .. يا عــــراه.. احمــوا المعابد احموا الصبايا والحريم..) ثم يتم القبض على حمدى .

الفصل الثالث كله يدور حول ممارسات "على "ضد "حمدى" بعد أن نجح فى إحداث الوقيعة بينه وبين "جمالات" ، فقد أخبرها أن "حمدى" متزوج وقد أنجــب بنتــا ، وعلــى الجانب الآخر "فريدة" تعمل لحساب مسئول آخر من مسئولي جهاز المخابرات ولذلك فــهى تضع أجهزة التصنت" لعلى" حتى يقع فى الشرك وهذا الحوار بين" علي" وبيـــن مندوبــى الجهاز يبين مدى الرعب داخل جهاز المخابرات نفسه ويمثل الانتظار بعدا من أبعاد هــذا الحوار ، ففى الوقت الذى يعمل فيه "على" من أجل الإيقـــاع بفريــدة– بعــد أن شعــر بخيانتها– تحاول الجهة الأخرى التى تعمل فريدة لحسابها علــى تصفيــة "علــى" نفســه والصراع على هذا المستوى فى تصاعد مستمر.

عــلى : مجموعة تانيه..

مندوب٣ : قلنالهم انتم مين ..؟ قالوا لا قولوا انتم مين ؟ قلنا قولوا انتم الأول .. قــالوا لا انتم الأول قلنا لا...قالوا لا...

عـــلى : وبعدين ...

مندوب٤ : طلعوا المسدسات طلعنا المسدسات....

عـــلى : قالوا عيب.. قلتم عيب ..وبعدين....

مندوب٥ : فيه تعليمات صارمة ما نكشفش عن شخصيتنا مهما كان الأمر

عــلى : وبعدين..

مندوب٥ : هم قالوا لنا عندهم تعليمات صارمة ما يكشفوش عن شخصيتهم مـــهما كـــان الأمر...

علـــى : أغبياء.. (١٥٠)

بعد ذلك يبدأ التحقيق مع حمدى وقد تحقق ما كان يتوقعه .. تعذيب ونفخ و ...إلخ يستخدم معه "على" كل الأساليب المباحة وغير المباحة ، وكانت الطعنة القاتلة لحمدى هى "جمالات" التى فقدت ثقتها فيه تماما !!

حمدى : الحب ؟ مافيش حب فى الدولة البوليسية .

عــلى : (يضحك بوحشية) دولة بوليسية .. الساذج وحده هو اللي يحاول يعمــل دولــة بوليسية .. لا ..(هامسا) أنا كنت باحلم المثل العليا .. أما الخوف يصبح حــزء

من حياة الناس لما الشرطة تعيش جوا قلوب الناس ..لما يختفى من المجتمع كل رقيب وكل واحد يصبح على نفسة رقيب.. (فجأة وبعنف مروع) لما تقول لهم كلكم روحوا الصناديق.. وكلهم يروحوا الصناديق وكلهم بيقولوا نعم ومحدش قال لهم قولو نعم ..لحظة الرعب المالق.. الغى الشرطة دولة بدون شرطة لأن كل أهل البلد شرطة..لما كل الملايين تتصور إننا موجود..موجود فى كل زمان ومكان .. الله .. لايستخدم الشرطة .

الجمهور : .... استغفر الله العظيم لا حول الله .. (١٥١)

سقوط "حمدى" يأتى مصاحبا لسقوط "على" ، علي يسقط لأن نظامه الذى صنعه هو الذى أسقطه، "حمدى" يسقط لأنه تخلى عن مواصلةالنضال..بعد هذا الشوط الكبير الذى قطعه .. فهو لم يكن يقطعه من أجل أحد غير نفسه فقط!! ، ولذا يشعر بالذنب من جراء تخليه عن مواصلة النضال ، فيندفع إلى طلب المطلق هربا من طلب الممكن

حمدى : .....عاوز خمرة قذرة...

فريدة : حمدى .. أنا ماجبش أقضى الليل مع رجل حزين...

حمدى : لالالا .. هابتسم .. اقسم بالله بعد أول كاس هابتسم وأضحك وأنسى كل أحزانى .. واحكى لك حكاوى كان يا مكان فى سالف العصر والأوان ..وأقول لك إن كنتى عاوزه نكت وأخدك فى حضنى.، أحبك..أحبك..(١٥٢)

وتنتهى المسرحيه نهاية لا تخلو من الانتظار، حيث لا يزال جموع الناس يعانون من القهر الداخلي..حتى بعد سقوط على..فهناك المئات الذين يخلفونه ..هذا ما تدل عليه نهاية المسرحية على لسان الرجل العجوز ..الله ..الله بتع البلد دي فين ؟؟ .

فى عام ١٩٧٣ حدثت حرب اكتوبر، وتم عبور القناة ورفع علم مصر عاليا على الضفة الشرقية لقناة السويس، وقد استجاب كتاب الدراما للحدث الكبير فكتبوا أعمالا عن المعركة وهى – فى معظمها– أعمال مباشرة تمجد الانتصار وتبين أنه – النصر – كان هو النتيجة الحتمية للانتظار الطويل الذى أعقب هزيمة ٦٧ ، ومن هذه الأعمال على سبيل المثال "رأس العش" و" باحلم يامصر" لسعد وهبه ،" محاكمة عم أحمد الفلاح" لرشاد رشدى" أغنية على الممر" لعلى سالم وكلها قدمت على المسرح فى نهاية ١٩٧٤!! ، ولا تكاد ظاهرة الانتظار فى هذه الأعمال تتعدى اشارة هنا أوهناك إلى ساعات الانتظار الطويلة قبل الحرب التى انتهت بالانتصار ، باستثناء عمل واحد هو" رسول من قرية

تميزة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام "لمحمود دياب والمنشور فـــي ١٩٧٥، وهـــذا النص يكاد يكون هوالوحيد - على حد علمي - في هذه الفتره التـــى تبدوفيـــها ظـــاهرة الانتظار -كظاهرة سياسية واضحة - حيث بدأ الكاتب مسرحيته من مباحثات الكيلـــو ١٠١ ووقف اطلاق النار ومدى تأثير ذلك على الجبهة الداخلية .. وتنتهى المسرحية نهاية تـــدل على وعى الكاتب بالطبيعة الدينامية للصراع العربي الإسرائيلي أو إن شئت الدقة الصراع المصري الإسرائيلى بما له من خصوصية .. حيث تنتهى المسرحية على صوت " جابر" أحد مجندي القرية [أوعم تفتكرم إن الحرب خلصت.. هى ماخلصتش يا با هي فى أجازة مش اكثر ..وكل الولاد اللي هنا بيقولوا إحنا حنحارب تانى.. ياريت يا با..ياريت يابا][١٥٣] وهى نهاية تدل على استمرارية الانتظار كظاهرة سياسية.لأن الصراع بيننا وبين العدو لم يحسم بعد.

الهوامش

(١) انظر د. محمد جابر الأنصارى تحولات الفكر السياسة فى الشرق العربى ١٩٣٠-١٩٧٠ ، عالم المعرفة ، العدد ٣٥ ، الكويت سنة ١٩٨٠ .

(٢)د. رجاء عيد فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٦ . ص ٣١٢ .

(*) سوف يتناول البحث مسرحية مسمار جحا فى الفصل الثالث الانتظار ظاهرة تراثية .

(٣)راجع د. أحمد السعدنى أدب باكثير المسرحى ج١ المسرح السياسى ط١ مكتبة الطليعة أسيوط ١٩٨٠ ص١٩٠، ١٩١ .

(٤) على أحمد باكثير امبراطورية فى المزاد ، مكتبة مصر ، الفجالة دت ص ٤، ٥ .

(٥) نفسه ص ٢٥

(٦) نفسه ص ٣٠

(٧) نفسه ص ٣٧ .

(٨) نفسه ص ٤٨ .

(٩) نفسه ص ٥٤ ، ٥٥ .

(١٠) نفسه ص ٥٧ .

(١١) ~~نفسه ص ٦٧ .~~

(١٢) نفسه ص ٨٢ ، ٨٣ .

(١٣) نفسه ص ٩٠ .

(*) كانت هذه الدول هى (بورما / سيلان / باكستان / أفغانستان / كمبوديا / الصين / مصر / الحبشة / غانا العراق / إيران / اليابان / الأردن / لاوس / لبنان / سوريا / ليبيريا / ليبيا / نيبال / الفلبين / السعودية / السودان / سيام / تركيا / فيتنام الشمالية / فيتنام الجنوبية / أندونيسيا)

انظر لبيب عبد الستار أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ ، دار المشرق بيروت دت ط٤ ص ٢١٤ .

(١٤) نفسه ص ٢١٤، ٢١٥

(١٥)على أحمد باكثير ، ص ٩٣ .

(١٦) نفسه ص ٩٨ .

(١٧) انظر عبد الرحمن الرافعى ، ثورة ٢٣ يوليو تاريخنا القومى فى سبع سنوات ١٩٥٢، ١٩٥٩ ، ط١ القاهرة مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ ص ٢٠٧ .

(١٨) د. جمال يحيى ، المجمل فى تاريخ مصر الحديثة ، ص ٤٧٥ .

(١٩) انظر فاروق عبد القادر، اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى ، يوسف إدريس ، مجلة المسرح ، العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٣٤ ، ٣٥ . وانظر فاروق عبد الوهاب ، يوسف إدريس ومسرح الفكرة ، مجلة المسرح ، العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٦٨ ، ١٢٦ .

(٢٠) يوسف إدريس، اللحظة الحرجة ، مكتبة مصر د.ت ص ١٣ .

(٢١) نفسه ص ٣٦، ٣٧ .

(٢٢) د. فؤاد زكريا . خطاب إلى العقل العربى / كتاب العربى العدد ١٧ ، الكويت ١٩٨٧ ص ٨٢ -٨٣

(*) من الملاحظات الذكية التى أشار إليها د . فؤاد زكريا فى كتابه الربط بين الطاعة والعصا وهذا ما يدل عليه القول الشائع (شق عصا الطاعة) انظر المرجع السابق ص ٨٣ .

(٢٣) يوسف إدريس اللحظة الحرجة ص ٥١

(٢٤) فاروق عبد القادر اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى / يوسف إدريس ص٣٢ .

(٢٥) يوسف إدريس المصدر السابق ص٥٤ .

(٢٦) للمزيد عن هذا المصطلح واستخدامه فى الدراما العالمية انظر مولين ميرشنت – كليفورد ليتش – الكوميديا والتراجيديا ترجمة د. على أحمد محمود ، عالم المعرفة العدد ١٨ / الكويت ١٩٧٩ من ص ٤٥ إلى ص ٦٩ .

(٢٧) فاروق عبد القادر – المرجع السابق ص ٣٢ .

(٢٨) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٨٤ .

(٢٩) نفســه ص ٨٧ .

(٣٠) نفســه ص ٨٩ .

(٣١) نفســه ص ٩٨ .

(٣٢) نفســه ص١٠٠

(٣٣) نفســه صـ ١٠٩

(٣٤) نفســه صـ ١١٠ -١١١

(٣٥) فاروق عبد القادر المرجع السابق ص ٣٢ .

(٣٦) يوسف إدريس المصدر السابق ص ١٢٢ .

(٣٧) انظر فاروق عبد القادر، المرجع السابق ص٣٢، وانظــر فــاروق عبــد الوهــاب ص١٧٠ .

(٣٨) انظر/ فاروق عبد القادر "ازدهار وسقوط المســرح المصــرى" كراســات الفكــر المعاصر / دار الفكر المعاصر / الكراسة الخامسة ابريل ١٩٧٩ م القاهرة صـ ٨٦

(*) هذه الأعمال سيتناولها البحث في فصل " الانتظار ظاهرة تراثية "

(٣٩) انظر د. عبد الكريم درويش ود. ليلى تكلا، حرب الساعات الست ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، سنة ١٩٧٤ ، ١١٣ .

(٤٠) د. أحمد شلبى ، مصر بين حربين ٦٧- ٧٣ ، مكتبة النهضة المصرية القــاهرة ، سنة ١٩٧٥ ط٢ ، ص ٩٦ .

(٤١) د. عبد الكريم درويش و د. ليلى تكلا ، المرجع السابق ص ٤٦ .

(٤٢) نعمان عاشور، مسرحية يلادبره ، مسرح نعمان عاشور ج٢ الهيئة العامة للكتــاب ١٩٧٦ ص ٤٧٦ .

(٤٣) سعد الدين وهبه – "٧سواقى " / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ ص١١ .

(٤٤) المصدر السابق ص ١٨-١٩ .

(٤٥) نفســه ص ٢٧ .

(٤٦) نفســه ص ٢٩ .

(٤٧) نفسه ٣٩ .

(٤٨) نفســـه ص ٤١ .

(٤٩) نفســـه ص ٤٣ .

(٥٠) نفســـه ص ٤٤ ، ٤٥ .

(٥١) نفســـه ص ٥٤ .

(٥٢) نفســـه ص ٦٢ - ٦٣ .

(٥٣) نفســـه ص ٧٠ - ٧١ .

(٥٤) نفســـه ص ٨٩ .

(٥٥) نفســـه ص ٩٦ - ٩٧ .

(٥٦) نفســـه ص ١٠٩ .

(٥٧) نفســـه ص ١١٦ - ١١٧ .

(٥٨) نفســـه ص ١١٩ .

(٥٩) محمود دياب . . رجل طيب فى ثلاث حكايات . . حكاية الأولى / الهيئــة العامــة للكتاب ١٩٧٤ ص ٢٠٨ .

(٦٠) محمود دياب المصدر السابق - ص ٢١٠٢ .

(٦١) نفســـه ص ٢١٦ .

(٦٢) نفســـه ص ٢١٧ .

(٦٣) نفســـه ص ٢٢٢ .

(٦٤) نفسه ص٢٢٥ .

(٦٥) نفسه ص ٢٢٦ .

(٦٦) نفسه ص ٢٢٦ .

(٦٧) حسين رامز محمد رضا " الدراما بين النظريـــة والتطبيــق " المؤسســة العربيــة للدراسات والنشر بيروت ط١ سنة ١٩٧٢ صـــ ٢٨٣ ، ٢٨٤

(٦٨) محمود دياب المصدر السابق صـــ ٢٤٦

(٦٩) نفسه صـــ ٢٤٧

(٧٠) محمود دياب / الحكاية الثانية " الرجال لهم رؤوس" صـ. ٢٥١

(٧١) المصــدر الســـابق صـــ ٢٥١

(٧٢) نفســـــه صـــ ٢٥٧

(٧٣)نفســـــه صـــ ٢٥٩

(٧٤)نفسه صـــ ٢٦١

(٧٥) نفسه صـــ ٢٦٤

(٧٦) نفسه صـــ ٢٧٤

(٧٧) نفسه صـــ ٢٧٨

(٧٨) د. أحمد السعدنى " حيرة محمود دياب بين الفكر والسيف" دار حـــراء – المنيـــا ١٩٨٥ ص ١

(٧٩) د.عبد القادر القط " محمود دياب الكاتب المسرحى " مجلة إيـــداع العـــدد ٢ الســـنة الثانية فبراير ١٩٨٤ صـــ ١٦

(٨٠) محمود دياب – المصدر السابق صـــ ٢٨١

(٨١) نفسه ص ٢٨٧ – ٢٨٨

(٨٢) نفسه ص ٢٨٩

(٨٣) نفســـه ص ٢٩٤ .

(٨٤) نفســـه ص ٢٩٧ .

(٨٥) محمود دياب " اضبطوا الساعات " ص ٣٠١ .

(٨٦) المصدر السابق ص ٣٠٤ .

(٨٧) نفســـه ص ٣١٨-٣١٩ .

(٨٨) نفســـه ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .

(٨٩) نفســـه ص ٣٣٨ .

(٩٠) نفســـه ص ٣٤٠ .

(٩١) نفســـه ص ٣٤٣-٣٤٤ .

(٩٢) نفســـه ص يوسف إدريس المخططين مكتبة مصر د. ت ص ١٢-١٣ .

(٩٣) المصدر السابق ١٥ .

(٩٤) نفســـه ص ١٩

(٩٥) نفســـه ص ٢٤-٢٥ .

(٩٦) نفســـه ص ٣٣

(٩٧) نفســـه ص ٧٠ .

(٩٨) نفســـه ص ٧٨ .

(٩٩) نفســـه ص ٨٨ .

(١٠٠) نفســـه ص ٨٨..

(١٠١) نفســـه ص ٩٨ .

(١٠٢) انظر أمين اسكندر ، قراءة لمسرحية المخططين ، مجلة المسرح ، يونيـــو ســنة ١٩٦٩ ، ص ٥٨ .

(١٠٣) يوسف إدريس ، المصدر السابق ص ١١٠

(١٠٤) على سالم ، عفاريت مصر الجديدة ، مؤلفات على سالم (١) الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩ ،ص ١٠

(١٠٥) المصدر السابق ص ١٦-١٧

(١٠٦) نفســـه ص ٢٣ .

(١٠٧) نفســـه ص٢٤ .

(١٠٨) نفســـه ص ٢٥ .

(١٠٩) نفســـه ص ٢٦ .

(١١٠) نفســـه ص ٣٣ .

(١١١) نفســـه ص ٣٥ .

(١١٢) نفســـه ص ٣٥ .

(١١٣) نفســـه ص ٣٩ .

(١١٤) نفســـه ص ٥٠ .

(١١٥) نفســـه ص ٦٥- ٦٦ .

(١١٦) نفســـه ص ٧٤ .

(١١٧) انظر فاروق عبد القادر ، ازدهار وسقوط المسرح المصـــرى ، ص ١٨٧ ومـــا بعدها .

(١١٨) على سالم ، المصدر السابق ص ٩٠ .

(١١٩) نفســه ص ٩١ .

(١٢٠) نفســه ص ٩٣ .

(١٢١) نفســه ص ٩٧-٩٨ .

(١٢٢) انظر فاروق عبد القادر ، مقدمة مسرحية إيزيس حببتى ، دار الفكــر للدراســات والتوزيع والنشر ، ط١ القاهرة ١٩٨٦ ص١٣ .

(١٢٣) المرجع السابق صـــ ١٤

(١٢٤) حوار مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب ومنشور في مقدمة مســرحية الخطاب / مجلة المسرح العدد ٤١ مايو ٦٧ صـــ ٨٥

(*) انظر فاروق عبد القادر المرجع السابق صـــ ١٤

(١٢٥) نفسه صـــ ٣٦

(١٢٦) ميخائيل رومان / مسرحية الزجاج / من فصل واحد / سلسلة مسرحيات عربية / فبراير ١٩٦٨ صـــ ١٧٨

(١٢٧) نفسه ص ٣٩ .

(١٢٨)ميخائيل رومان ايزيس حبيبتى ص ٥٢ .

(١٢٩) نفســه ص ٥٣-٥٤ .

(١٣٠) نفسه ص ٦٥ / ٦٦

(١٣١) د. على الراعى / مسرح الدم والدموع / الهيئة العامة للكتاب / مطبوعات الجديد سنة ١٩٧٢ صـــ ١٩٦

(١٣٢) ميخائيل رومان / المصدر السابق صـــ ٦٨

(١٣٣) نفســه ص ٧٠-٧١ .

(١٣٤) نفســه ص ٧٧-٧٨ .

(١٣٥) نفســه ص ٨٤-٨٥ .

(١٣٦) نفســه ص ١٠٠-١٠١

(١٣٧) أمير اسكندر ، المثقفون والصراع ضد القهر فى مقترح ميخائيل رومان ، مجلــة المسرح ، عدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص٢٠٠ .

(١٣٨) ميخائيل رومان ، المصدر السابق ص ١٠٢ .

(١٣٩) نفسه صـ ١١١ -١١٢

(١٤٠) نفسه صـ ١١٥

(١٤١) نفسه صـ ١٢٠

(١٤٢) د. على الراعى / فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى صـ ١٤٥

(١٤٣) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٢٣

(١٤٤) فاروق عبد القادر / المرجع السابق صـ ١٢

(١٤٥) ميخائيل رومان / المصدر السابق صـ ١٤١

(١٤٦) نفسه ص ١٤٨ .

(١٤٧) نفسه ص ١٧٧-١٧٨ .

(١٤٨) Martan Gradins , The Layal and the Disloyol , University of Chicago Press ١٩٥٦ , P. ١٣٤

(١٤٩) انظر / بسام خليل فرنجية/الاغتراب فى أدب حليم بركات / مجلة فصول م ٤ - ع ١ اكتوبر سنة ١٩٨٣ صـ ٢٠٩

(١٥٠) ميخائيل رومان / المصدر السابق صـ ١٩٥

(١٥١) نفسه صـ ٢٣٢ .

(١٥٢) نفسه ص ٢٣٨.

(١٥٣) محمود دياب / رسول من قرية تميره للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام/روايات الثقافة الجديدة / القاهرة يونيو ١٩٧٥ ص ١٤٩

الفصل الثالث

الانتظار ظاهرة تراثية

٣ - ١

استلهم كثير من كتاب الدراما مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة - التاريخ والأسطورة والأدب الشعبى والتراث الدينى- ويمكن ملاحظة ذلك ورصده منذ البدايات الأولى للمسرح المصرى..منذ أن كتب إبراهيم رمزى مسرحية "سر الحاكم بأمر الله" وهى عرض لأحداث تاريخية وقعت فى عهد الدولة الفاطمية، ومسرحية "أبطال المنصورة" وتناول فيها صفحات مشرقة من تاريخ الكفاح الوطنى ضد الصليبيين، ثم توالت بعد ذلك الأعمال الدرامية المستمدة من التاريخ أو الأساطير أو التراث الدينى على يد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير، ثم عند كتاب الواقعية الاشتراكية بعد ذلك الفريد فرج، وبعض أعمال رشاد رشدى، ويوسف إدريس، ومحمود دياب وغيرهم

هذا على مستوى الداراما النثرية، وكانت أعمال "شوقى" وأعمال "عزيز أباظة" المسرحية نموذجا آخر للدراما الشعرية التى تستقى موضوعاتها من التاريخ، على سبيل المثال "عنترة" و"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" و" مجنون ليلى" و" على بك الكبير " لشوقى، و"العباسة" و"شهريار" و "غروب الاندلس" و "قيس ولبنى" و الناصر" لعزيز أباظة.

وكانت الأعمال الأولى المستقاة من التراث- على مستوى الدراما الشعرية والنثرية- تتعامل مع التراث [كم]ادة خام تنتهي إلى الماضي الذى انتهت وظيفتة] (١) ولم تتعامل معة كمواقف وحركة مستمرة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره، وتنبه إلى ما

يجب إعادة النظر فيه، فقد كان التراث بالنسبة لهؤلاء الرواد[أقــرب لأن يكــون وســيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التى لاتحتاج إلى أكثر مــن الصياغــة أو النظــم الشعرى] [٢] .

فقد وقع الرواد الأوئل فيما يمكن تسميته بالوقوع في أسر التاريخ أو التراث بوجه عام -إن صح التعبير- بل إن بعض هؤلاء الرواد يصدق عليهم ما قاله د. محمد منــدور عن مسرح عزيز أباظة حيث إنة [تقيد بحقائق التاريخ ، بل أثبــت مراجعــه التاريخيــة بشأنها.......إمعانا فى الدقة، وكان قصده من ذلك إحياء البطولات التاريخية] [٣] ومن ثــم قد أصبح التراث عند هؤلاء الرواد- في نظري-كما من المعارف والمعلومات تعرض في شكل حوارات بين الشخوص كما وردت في كتب التاريخ غافلين السمة المميزة للتاريخ من حيث [قابلية استيعابه لفن المسرح بشرط أن يستوعب "المسرح" القدرة البصيرة على إيقاء النبض الحيوى فيما ينظر إليه من أحداث التاريخ][٤] هذا النبض الحيوى لن يســتمر إلا إذا لمس التاريخ هموما متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذى أفرز النص المســرحى، أو بمعنى آخر أن يجد النظير التاريخي النظير الواقعي الذى يماثلة وهذا مـــا يفســر [تعــدد القراءات لحدث تاريخي واحد..وقد تكون هذه القراءات متناقضة ، لأن أى قراءة تعكس موقفا معينا .

والموقف لا يعدو أن يكون فى النهاية معطى ذاتياً] [٥] إذن فالتراث يتجســدد مــن خلال علاقتنا نحن به .. فهو ليس مادة نهائية أو جامدة ، إنما هو حركة تتلون من خـــلال مواقفنا إزاءه .

فالفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكاتب الدرامى ، أن الكاتب الدرامى يتخذ من النفس البشرية - بكل صراعاتها وتناقضاتها - نقطة إنطلاق لبنائه الفنى فى حيــن أن المؤرخ أو الدارس أو الباحث فى التراث يعتمد على الظواهر الاجتماعية فـــى صورهـــا المطلقة والتى تتخذ من التراث أحداثا ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة ، وبالتالى فإنهم يقفون عند المرحلة التاريخية التى يريدون معالجتها ، أما كاتب الدراما فيتخذ من تلك المرحلة مادة لكى ينطلق منها إلى آفاق إنسانية أوسع وأرحب، وبذلـــك يتحــول العمــل المسرحى إلى عمل إنسانى خالد يصلح لكل زمان أو مكان وهذا بالضبط ما فعله شكسبير فى مسرحياته التاريخة ومآسيه الكبيرة .

تطور مفهوم الكاتب المسرحى المصرى فى نظرته إلى التراث – فى رأيي – منذ أن كتب توفيق الحكيم مسرحية " أهل الكهف " ١٩٣٣ والتى استمد مضمونها من القرآن الكريم متأثرا فى بنائها الفنى بكلا سيكيات المسرح الفرنسى ، ولم يكتف الحكيم بالقصه كما وردت فى النص القرآنى وكتب التفسير وإنما أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع الفكرة الرئيسة التى يريد طرحها وهى صراع الإنسان مع الزمن .

ثم توالت بعد ذلك الأعمال التى تناولت التراث من منظور معاصر – إن صح التعبير – فكانت دعوة الحكيم للمزاوجة بين الفكر اليونانى والتراث الإغريقى والمسرح والفكر الإسلامى فى " الملك أوديب " و " بيجماليون " ثم " شهر زاد " والتى استقاها من ألف ليلة وليلة " ، ثم " ايزيس" من التراث الفرعونى ، ثم " السلطان الحائر " من عصر المماليك .

وكانت أعمال محمود تيمور والتى غالبا ما كان يتجه بها إتجاها نفسيا مستمدا مادتها من التراث على سبيل المثال " حواء الخالدة "و " اليوم خمر " من التراث العربى ومن التراث الإسلامى "صقر قريش " و " طارق الأندلس " ومن العصر العباسى " سهاد أو اللحن التائه " وقد جعل محمود تيمور كل همه تفسير دوافع أبطال التاريخ أو التراث وإرجاع مواقفهم وتصرفاتهم – التى عرفوا بها – إلى أسباب سيكولوجية ولعل ذلك كان نتاجا لتأثر محمود تيمور بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " فى علم النفس .

وكانت أعمال باكثير المتنوعة والتى استقى مادتها من التاريخ والأساطير الفرعونية على سبيل المثال "الفرعون الموعود" و"أوزوريس" و"الفلاح الفصيح " ومن التراث العربى والتاريخ " مسمارجحا " و " الدودة والثعبان " ، ثم تطورت نظرة الكاتب المسرحى إلى التراث بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تناول الكتاب القضايا الاجتماعية والسياسية الملحة من خلال التخفى وراء التراث فكانت أعمال الفريد فرج " سقوط فرعون" و"الزير سالم" و "سليمان الحلبى "و " على جناح التبريزى وتابعه قفة " و " حلاق بغداد " وكانت أعمال رشاد رشدى " إتفرج يا سلام " و " بلدى يا بلدى " ، وكانت أعمال يوسف إدريس " الفرافير" وسعد الدين وهبه " الأستاذ "، ومحمود دياب " باب الفتوح " .... الخ .

وكانت المسرحيات ذات الفصل الواحد وهى كثيرة أذكر منها على سبيل المثال "حسن ونعيمة" و" شفيقة ومتولى " لشوقى عبد الحكيم و " أصل الحكاية " لبكر الشرقاوى و" حبظلم بظاظا " لفاروق خورشيد .

ولم يكن هذا على مستوى الدراما النثرية فحسب بل وعلى مستوى الدارما الشعرية أيضا ، فكانت " الفتى مهران " و" الحسين ثائراً " و " الحسين شهيداً " للشرقاوى " ، و"مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر" و"وبعد أن يموت الملك" لعبد الصبور، و"الحربة والسهم" و"حكاية من وادى الملح لمحمد مهران السيد، و حمزة العرب لمحمد إبراهيم ابوسنة .إذن كانت الأعمال التى استقت مادتها من التراث كثيرة والسبب – فى نظرى- يرجع إلى تخفى هؤلاء الكتاب واستظلالهم بالتراث هرباً من العراقيل التى فرضتها الرقابة عليهم وعلى الكثير من المثقفين الذين حاولوا نقد الواقع السياسى والاجتماعى ، فقدم هؤلاء الكتاب أعمالاً بدلت مفهوم المسرح الدواكب للثورة والراصد للتغيرات الاجتماعية المصاحبة لها و الممجد لها فى بعض الأحيان -كما أشار البحث فى الفصلين السابقين – إلى مفهوم آخر يناضل من أجل الديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية التى كانوا يتمنونها ، فلجأوا إلى التراث مستخدمين الرمز بحيث بدا الواقع الاجتماعى والسياسى مجسداً بعيداً عن المباشرة محاولين اكتشاف الواقع والبحث فى روح الإنسان وتكوينه النفسى والذى يمثل التراث جزءًا هامًا منه - إن لم يكن الجزء الأهم- فكان لجوء هؤلاء الكتاب إلى التراث نتيجة أساسية لمحاولة الهروب من القيود والأحكام التى أحكمت قبضتها على حريتهم وإبداعاتهم.

هذه المراوغة وهذا التخفى فى حد ذاته يرتبط بشكل أو بآخر بظاهرة الانتظار التى هى جزء من تكوين النفس المصرية، إضافة إلى عصور الكبت والقهر التى عاشها الإنسان المصرى عبر تاريخه الطويل والتى جعلت الحذر يكاد يكون العنصر الغالب على طبيعته خشية الوقوع فى يد من لا يرحم، والكاتب المسرحى هو أولاً وأخيرًا إنسان مصرى ،ولابد أن يحمل فى أعماقه -سواء بوعى أو بغير وعى- هذه التقاليد والقيم التى توارثها ونشأ عليها، فهو عندما يشرع في الكتابة الدرامية لابد أن تحوم أشباح الحذر القديم حول شخوصه، عمق هذا الحذر القهر السلطوى الذى عاش الكاتب الدرامى المصري تحت وطأته ، وتحت وطأة [الأحكام العرفية منذ اغسطس ١٩٣٩ المسجلة برقم ٩٦ والتى عرفت لأول مرة في مصر بالأحكام العسكرية. ثم عدلت إلى قانون الطوارئ عام ١٩٥٨، ثم عدلت مرة ثالثة بقانون الحريات ١٩٧٢ وهو القانون الذى يعطي الحق لرئيس الجمهورية في أن يضع القيود على حرية الأفراد فى الاجتماع والانتقال والإقامة والمرور

فى أماكن وأوقات معينة، أو القبض على المشتبه فيهم ضد الأمن والنظام العام واعتقالهم دون محاكمة] . (٢)

تتضح ظاهرة الانتظار بنسب متفاوتة فى معظم الأعمال الدرامية التى اعتمدت على التراث ، ولعل ذلك يرجع الى طبيعة المادة التراثية- مهما كان مصدرها - على سبيل المثال" سر الحاكم بأمر الله" لإبراهيم رمزى و" شهرزاد" و" إيزيس" للحكيم و" الفلاح الفصيح" و" الفرعون الموعود" و"أوزوريس" لباكثير، وكلها تقوم على قصص تراثية تعتمد على الانتظار أصلا بل يمثل الانتظار العمود الفقري الذى تقوم عليه هذه القصص فى أصولها التراثية..وقس على ذلك الأعمال مع تفاوت نسبة وضوح الظاهرة من عمل إلى آخر حسب أصل القصة الموروثة أو حسب القضية المطروحة سواء أكانت ذات مضمون سياسي أو اجتماعي.

ومن ثم سيقف البحث في هذا الفصل أمام خمسة أعمال تعد من أفضل الأعمال -فى نظرى- التى تتضح فيها الظاهرة وتتنوع شكول الانتظار فيها - وليس معنى ذلك أن الظاهرة غير واضحة فى الأعمال الأخرى المستقاة من التراث ولكن نظرا لكثرة الأعمال المعتمدة على التراث سيكتفى البحث بالأعمال الخمسة - وهذه الأعمال لخمسة كتاب مختلفين وهى :

"مسمار جحا" لعلى أحمد باكثير، "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم ، و "الفرافير" ليوسف إدريس ، "اتفرج ياسلام" لرشاد رشدى ، "سليمان الحلبى" لألفريد فرج .

٣ - ٢

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية فى مسرحية " مسمار جحا " لعلى أحمد باكثير، ويمكن تسمية الظاهرة فى النص بالانتظار التراثى ذى المضمون السياسى، حيث يلجأ الكاتب إلى التراث العربى وقد اختار منه شخصية "جحا" بأبعادها المعروفة مستعينا بما خلفته كتب النوادر والأخبار من ملح ونوادر رويت عن جحا ، ولم يقف الكاتب عند الأبعاد التراثية للشخصية وإنما أعاد اكتشافها فى ضوء متغيرات الواقع المعاش حيث تعرض من خلالها لنقد الواقع السياسي الذى ترضخ تحته البلاد متخذا من مسماره رمزا ثريا لطرح قضية الاستقلال التام عن إنجلترا (٣) فقد شاء الكاتب [أن يجعل من جحا ، ومن بعض شخوص الرواية رموزاً وتوريات عن مبادىء وشخصيات سيارة دوارة فى

الشرق العربي بأسره ، بين حاكم ومحكوم ، وغالب ومغلـــوب ؟ ! .... ثـم أخضـع حوادث روايته إلى مايزدحم به الشرق العربى من حوادث وأحداث ، وقد عمد إلى التورية والتعمية، فهو تارة للإشارة والتلميح ،وتارة أخرى للإفصاح والتصريح ، فإذا أحس أنـــه أسفر فى صراحة بما عسى أن يؤخذ به، أو يؤاخذ عليه، نراه يتراجع، مداوراً ومموهــا ، فيفوت أغراض الحاكمين الذين يملكون أمر معاقبته![7] والقضية الرئيسة فى النص هـــى قضية الإستقلال التام عن بريطانيا ، حيث يرى باكثير أن النضال المسلح هو السبيل الوحيد للحصول على الاستقلال ونزع مسمار الاحتلال والذى [قد يعنى فى النص الدفـــاع عـن مصر كأحد التحفظات الأربعة الشهيرة فى معاهدة سنه١٩٣٦ أو الاحتفاظ بقناة الســويس وبالقوات البريطانية فيها أو الدفاع المشترك الذى جاء كبديل لمعاهدة ٣٦][8]

وعلى الرغم من وقوف مصر بجانب بريطانيا فى الحرب العالمية الثانية، وعلـــى الرغم من انتصارها فى الحرب فإنها لم تف بوعودها وكانت قناة السويس هى مســـمار جحا!! والمسرحية مكونة من ستة مناظر –قسمها المؤلف –وربما كان هذا التقسيم نتيجـــة لتعدد الأماكن داخل الدراما والانتقال السريع من مكان إلـــى مكـــان..ويمكـــن ملاحظـــة الانتظار ورصد الظاهرة ومدى تأثيرها فى البناء الفنى للنص منذ المنظر الأول . حيـــث يجلس جحا على مصطبة الوعظ أمام الجامع الذى يتولى فيه جحـــا الإمامـــة والوعـــظ والجامع يقع فى جانب من سوق الكوفة.. ويمكن الإستدلال بالمكان هنا على مدى ارتباط جحا بالجماهير ونوعية هؤلاء الذين يستمعون إلى وعظه، فهم من عامة الناس .. ممـــا يمهد للقضية التى ستطرح وللأحداث التى ستأتى !!

عبـــاد : لن ينتهى هذا الشيخ عن غيه حتى يضرب على يده .

حـــريق : آه لو كان الأمـــر لى لطرحته أرضًا وجثمت على صدره فنتفت لحيتـــه الملعونة شعرة شعرة !!

أبو صفوان : قبحه الله يأخذ رزقه من مال الدولة بيده ثم يحرض الناس عليها بلسانه !

حـــريق : عجبًا والله لوالينا كيف صبر عليه إلى اليوم ؟

عبـــاد : إنه مثل الزئبق لا يمسك !

حـــريق : لكنه لن يفلت من أيدينا اليوم .

عبـــاد : أجـــــل.. علينا أن نتيقظ لكل كلمة يقولها فى وعظه ، فإن لم نستطع أن نـــأخذ عليه شيئًا فلنستدرجه بأسئلتنا .... [9]

هذا أول حوارات المسرحية ، يلقى من خلاله الكاتب الضوء على شخصية جحا ، ويشير الي طبيعة الصراع في العمل ، ويمكن ملاحظة إشارات الكاتب وتلميحاته التي تدل علي أن القضية المطروحة قضية سياسية في المقام الأول ، كما يمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق وبعد من الأبعاد التي يقوم عليها الصراع في العمل بين السلطة وعملائها في جانب، وجحا والعامة في جانب آخر .. وتبدأ معالم الصراع تتضح بعد دخول هؤلاء العملاء مع جحا في عدة نقاشات ينتظرون إيقاعه بشكل مباشر في الخطأ ومن ثم يتم القبض عليه .. ولكن هيهات لا يفلحون مع جحا الماكر ... يقترح عباد وحريق وأبو صفوان أن يدخل جحا في مناظرة مع " أبو صفوان " وكلاهما واعظ والجميع ينتظرون .

جحا : وى ! .. كأنهم جاءوا بك الي هنا لتكشف للناس جهلي .

أبو صفوان : نعم .

جحا : (يظهر الخوف والإشفاق) بالله يا أبا صفوان لا تفعل ستجد لك جامعا في حى أفضل من هذا الحى... في حى أهله أغنياء تصلك منهم الولائم والهدايا والهبات أما هؤلاء فلو وجدوا عندى شيئا لأخذوه .

أبو صفوان : من قال لك إني أطمع في وظيفتك ؟ (١٠)

الحوار السابق بين شخصيتين متناقضتين أحدهما يمثل نموذجا للواعظ العميل للسلطة والثاني نموذج للواعظ الذي يدافع عن الفقراء ومن خلال حوارهما معا تتضح ابعاد الصراع .وتزداد الرؤية وضوحاعندما تبدأ المناظرة ..

أبو صفوان: أيهما أفضل عند الله الغني الشاكر أم الفقير الصابر ؟

جحا : (يتوقف قليلا)...؟

عباد : أجب

جحا : الغني الشاكر أفضل ٠

أبو صفوان: برهانك !

جحا : لأن الغني الشاكر لاوجود له في هذه الأيام ، وأما الفقراء الصابرون فهم أكثر من الهم على القلب ولا يحصي عددهم إلا الله ! " يتعالي الضحك " (١١)

يريد الكاتب من خلال الحوار السابق بيان تأثير الظلم الواقع علي عامة الناس مــن جراء الاحتلال الذي نهب خيرات الشعب وهذا يأتي علي لسان جحا – لسان حال الشعب- والموقف كله موقف انتظار وترقب من الفريقين – فريق الثلاثة " عباد و"حريــق" "وأبــو صفوان"، وفريق جحا والعامة – لما ستسفر عنه المناظرة بين الواعظين !!

يتقدم الصراع خطوة أخري في نفس الاتجاه عندما يأتي الدور علي جحا كي يطرح سؤالاً علي "أبو صفوان" ومن خلاله يؤكد الكاتب علي مدى الظلم الذي يقع على الشعب في ظل الاحتلال .

جحــــا : أين يذهب القمر عند المحاق ؟ !

أبو صفوان: ويلك أهذا سؤال يوجه إلي مثلي؟ منذا يعلم أين يذهب القمر عند اختفائه فــي كل شهر ؟

جحــــا : هل أقررت بالعجز ؟ .

أبو صفوان: وهل تعلم أنت ؟

جحــــا : نعم .. يأخذه أغنياء الجن فيقطعونه نجوماً صغاراً تتحلي بها نساؤهم !

(ينفجر الحضور ضحكا) .

أبو صفوان: (للحاضرين) ويلكم هذا جواب غير معقول ولا برهان له عليه .

أصــوات : (من خلال الضحك) فلتقل لنا أنت أين يذهب ؟ !

جحــــا : البرهان يا أبا صفوان بين يديك إن شئت أقمتة بنفسك..... إن أقمتة فسيبتهج به قلب إمرأتك ! .... اذهب إلي أولئك الأغنياء فلاطفــــهم وتملقــهم لعلــهم يجودون عليك بحفنة من تلك النجــوم الصغــار – فتصنـــع عقــداً ثمنيــاً لأم صفوان(١٢)

من خلال الحوار السابق يسخر جحا ويتهكم من هؤلاء الوعاظ الذين يسيرون في ركاب الحاكم الأجنبي ... ولا يمكن إغفال اهتمامه بقضايا الفقراء – وهم الأكثرية – فــي ظل الظلم السائد يعمق هذه السخرية دخول " أبو سحتوت " ! المرابي – بتحريض مـــن عملاء السلطة – كي يفضح جحا علي الملأ ... حيث يتهمه بالنصب والاحتيال عليه ، فقد أخذ منه قدوره ليستولدها له !! ثم زعم أنها ماتت في النفاس !!-

أبو سحتوت : بل أنت عدوى الألد .

جحـــــــا : لعـــــلك تنقـم منى إننى أعظ الناس أحيانا في الربا .. والله لو استطعت أن أفتيهم بحله إكراماً لخاطرك لفعلت ! (ضحك) ... لكـن لا تخـف لـن ينقطعوا عن التعامل معك ولو وعظتهم ألف سنة! إن فـي البلـد وعاظـاً كثيرين يحضونهم دائماً علي اللجوء إليك .

عبـــــاد : هذا كذب وبهتان ليس في وعاظنا من يجيز الربا للناس .

جحـــــا : إنهم لا يجيزونه فحسب بل يفرضونه فرضاً. (١٣)

إذن أطراف الصراع هنا واضحة .... حيث لايكف جحا عن التعريض بالسـلطة وعملائها كلما سنحت له الفرصة .... ولعل ما حدث بين جحا و"أبو سحتوت" المرابـي يعمق ذلك أيضاً، وكان جحا قد لجأ إلي حيلة – من أجل الفقراء أيضا يستعيد بـها قـدور الفقراء التي يأخذها منهم أبو سحتوت رهنا نظير ما يقرضهم من مال، فاستأجر جحا منـه قدراً بأربعة دراهم ثم أعادها إليه ومعها قدر صغير زاعماً أن القدر قد ولدتها عنده ففـرح أبو سحتوت بذلك فرحاً شديداً، وبعد أيام أخذ جحا جميع القدور من عنده ليستولدها لـه !! فأعطاها له عن طيب خاطر... فأعادها إلي أصحابها الفقراء وبهذا الموقف تكتمل أبعـاد شخصية جحا ، فهو بارع الحيلة ، لا يغلب في النقاش ، مناضل من أجل حقوق الفقراء ، عدو للاستغلال – في جميع صوره – مع ملاحظة وضوح الانتظار كبعـد مـن أبعـاد الموقف السابق – موقفه من "أبو سحتوت" وقصة القدور .فتقف جموع الناس مع جحا ضد المرابي....

جحـــا : ..... يا معشر المسلمين عزوا أخاكم أبا سحتوت !

أصوات : عزاءك يا أبا سحتوت ! أعظم الله أجرك يا أبا سحتوت!

أبو سحتوت : (يستشيط غضبا) قبحكم الله !! أين ذهبت عقولكم ؟ أو قد صدقتم هذا الكذاب الأشر؟ هل جننتم أجمعين ؟ أتصدقون أن القدور تموت ؟!

جحـــا : يا أبا سحتوت ! كل حي يموت ! (يوحي للحاضرين أن يرددوا معه) : توت توت توت يا أبا سحتوت! كل حي يموت !.

الجميـــع : (يرددون) توت توت توت يا أبا سحتوت كل حي يموت (يحدقون بـأبي سحتوت من كل جانب وهم ماضون في ترديد هذا اللحن). (١٤)

تصبح أبعاد الصراع أكثر وضوحاً عندما يقتحم والي الكوفة مجلس جحـا ، بغيـة إيقاعه في المحذور ليتخلص منه .

الــــوالي : ماذا قلت في خطبة العيد يا رأس الفساد ؟

جحــــا : رأس الفســـاد دفعـــة واحدة ؟ استغفر الله ياســيدى .هــذا شــرف لا يستحقه واعظ مثلي مهما أساء وأفسد وإنما يستحقه أرباب المناصب الكبـيرة إذا طغوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد!

عبـــاد : إنه قال يا سيدى : وددت لو أن الله قد جعل أيامكم كلها أعيـــــاداً !

أبو صفوان : (واقفا بجـانب حريق يتمتم بصوت خافت) أعوذ بالله ...هذا اعتراض على الله هذا كفر

الوالـــــي : ماذا قصدت ؟ فسر غرضك !

جحـــــا : إنك يا سيدى أطعمت الفقراء والمساكين يوم العيد فتمنيت لو دام لهم هـــذا الخير طوال أيام السنة (١٥)

يفهم الوالي تعريض جحا به فيقرر عزل جحا من منصبه ، فيطلب جحا نقله إلـى وظيفة أخري فيرفض الوالي ، وعندما يتيقن جحا بأنه أسقط في يده ، تتحول تلميحاته إلى تصريحات .

الــــوالي : اسكت ..... والله لولا إبقائي علي شيخوختك لما اكتفيت بعزلك .... ولــو علم صاحب الأمر بما كان منك لأمر بقطع رقبتك !!

جحـــــا : (في هدوء) صاحب الأمر ! منذا تعني بصاحب الأمر ؟ سلطاننا المعظـــم أيده الله ؟ أم ذلك الذي تحتل جنوده البلاد ؟

الوالي : (غاضبا) ، ما أنت وذاك قبحك الله ؟

جحـــــا : إن كنت تعنى سلطاننا المعظم فإنه أبر وأكرم من أن يقطع رقبة رجل تمنى الخير لرعيته وإذا كنت تقصد الحاكم الأجنبى الدخيل فما أهون أمرى عنده ما بقيت جنوده رابضة فيالثغر !

الوالى : (يستشيط غضباً) خذوا هذا السفيه !

عبـــاد : إلى السجن يا سيدى ؟

الوالى : كلا بل سوقوه إلى داره !

جحـــا : (يدفعه الشرطة ويجرونه جرا) ربى السجن أحب إلى مما يسوقوننى إليـــه ! اقطعوا رقبتي ولا تسوقونى إلى أم الغصن . (١٦)

ينتهى المنظر الأول بالحوار السابق وقد كشف خط الصراع الرئيس فى النص عن نفسه بعد تصريحات جحا..الصراع بين الشعب المقهور والحاكم الأجنبى الدخيل الذى ترابض قواته فى الثغر !!.

وقبل الانتقال إلى المنظر الثانى تجدر الإشارة إلى ماتم فى المنظر الأول حيث يفهم منه الآتى: الشعب مظلوم تحت نير الإحتلال، فساد السلطة يسانده بعض الوعاظ ، أبعاد شخصية جحا كاملة – كما أشار البحث –الشعب ينتظر من يخلصه من هذا الظلم ، الوالى وأصحاب المصلحة ينتظرون إيقاع جحا فى الحذر وقد نجحوا ، الأبعاد الكاملة لخط الصراع الرئيس فى النص، الانتظار هو السمة المميزة التى يبرز من خلالها ذلك كله .

يبدأ المنظر الثانى فى بيت جحا والبيت متواضع يدل على رقة الحال ،يدور حوار بين جحا وابنته ميمومنة يفهم منه أن هناك صراعا ضاريابين جحا وبين زوجته "أم الغصن " سليطة اللسان التى تؤنبه و تعنفه دائما والتى لا ترضى بابن أخيه "حماد " زوجا لابنتها ميمومنه التى تحبه ومن ثم فهى تستقدم الخاطبات من أجل تزويج ابنتها لأحد الأثرياء من ذوى المناصب الكبيرة فى الدولة وهذا الصراع يستمر حتى نهاية المسرحية ، ويسير جنبا إلى جنب مع خط الصراع الرئيس فى النص...أم الغصن تهدد جحا (انتظر حتى ينصرف الضيوف من عندى .. سترى ماذا أصنع بك) جحا يرتبك ويعمل لها ألف حساب تنصحه ابنته بأن يواجه أمها .وينتهى الأمر ويصبح التوتر هو السمة السائدة فى هذا الموقف فى ظل انتظار جحا لمواجهة أم الغصن .

جحا : الخروج الآن أفضل لأبيك وأسلم!

ميمونة : إذا خرجت الآن فستعود على كل حال . وحينئذ يتضاعف سخطها عليك . خير لك أن تواجهها الآن وتنتهى!

جحا : صدقت يا بنتى (يقعد قليلا ثم ينهض واقفا) لكن لا صبر لى على هذا الانتظار القاتل ..... سأخرج قليلا لأروح عن نفسى .

ميمونة : إذا كنت أنت تخافها هذا الخوف فيا ويلى منها! .... ستكرهنى على ما تريدون أن يكون لى حام ونصير !

جحا : تكرهك على ما تريد ؟ أين أنا إذن ؟ ويحك يا بنتى أتحسبيننى حقا أخافها ؟ إنما أتقى شر لسانها فقط (يتنهد) آه من لى بواحد من أولئك الحواة المهرة ليعلمنى كيف ينتزعون ألسنة الأفاعى فلا يخشى منها شر ؟

(يهم جحا بالخروج من الباب الأيمن . ولكنه يسمع حركة انصراف الزائرات ونزولهن فى السلم فيتوقف)

ميمونة : هاهن قد خرجن يا أبى فاخلع الجبة والعمامة..ماذا تقول أمي إذا رأتهما عليك ؟عجل !

جحا : إى والله لاسبيل الآن إلى الخروج.(يخلع جبته وعمامته من جديد) اللهم ألطف بعبدك.[١٧]وأمام توتر "جحا" تنصحه الابنة بعدم التهاون مع أمها طالبة منه عدم اللين ولا بد أن يغلظ لها القول، تدخل أم الغصن فتغلظ له القول مؤنبة ومعنفة لأنه عزل من منصبه وهو مصدر رزقهم الوحيد !!

جحا : أوه .. وأى شيء فى ذلك ؟ كل ولاية مهما تطل مدتها فمصيرها العزل !!

أم الغصن: طالما نصحتك يا رجل فلم تنتصح !!

جحا : لا حاجة بى إلى نصائحك !!

أم الغصن: هذه عاقبة طول لسانك .

جحا: أوه .. ماذا عند الواعظ غير طول اللسان !!

أم الغصن: (فى شيء من الحدة) خبرنى من أين تنفق علينا بعد اليوم ؟

جحا : (برقة ولطف)يا أم الغصن الرزق بيد الله .

أم للغصن: (تزداد حدة) نعم بيد الله لكنه ليس فى يدك .!

جحا : سيكون فى يدي حين أكتسب .

أم الغصن: (بحدة أشد)ماشاء الله..ماذا تنوى أن تصنع بعد ؟ جربت الزراعة فكان يفشو فى زرعك الدود أو يأكله الجراد . وجربت العطارة فأفلس دكانك مرة بعد مرة وجربت..

جحا : بس..حسبك يا امرأة ! سأبحث لى عن عمل فإن لم أجد فسأشتغل حطابا. [١٨]

والحوار السابق يعكس القلق والحيرة لدى "جحا" و"أم الغصن" على حد سواء بعدأن عزل جحا من منصبه والانتظار هنا واضح، فجحا ينتظرفى البيت بلا عمل و"أم الغصن" أيضا تنتظر قلقة على مصدر الرزق الذى ضاع والصراع بينهما فى ارتفاع مستمر .. فجحا يملؤه التفاؤل بالمستقبل و" أم الغصن يملؤها التشاؤم ومن ثم تريد تزويج ميمونة لأحد الأغنياء رافضة " حماد " الفقير .

جحـــا : ..... إن ضاعت وظيفة الوعظ فسيعوضنا الله عنها خيرا .

أم الغصن : أبشر إذن بطول الجوع والفقر !

جحـــا : يا هذه لا تتشاءمي ولا تيأسي من رحمة الله !

أم الغصن : (غير مصغية إليه) ثم أبشر ببقاء ابنتك عانس حتى يبيض منها الشعر!....
من ذا يتزوجها اليوم بعد ما علم الجميع بعزلك من عملك ؟

جحـــا : صاحبها موجود ، وفي وسعنا أن نزوجها له في أى وقت نشاء .

أم الغصن : (ساخرة)تعنى حماد ابن اخيك ؟ (١٩)

يدخل "حماد" مواسيا عمه ويريد أن يقف بجانبه فى محنته، فيقترح على عمـــه أن يبيع الدار وبثمنها يشترى أرضا ويزرعها مع حماد ، ويسكنوا جميعا فى كوخ حماد ... يوافق جحا وتستشيط أم الغصن غضبا (.... إن شئت أن تنكب الفلاحين بنحسك فـــهلم ازرع!!) وبينما هم فى حديثهم ترتفع دقات طبول النحاس مما يعنى أن الجراد قد هجـــم على المدينة وأتى على الأخضر واليابس .. وبهذا تتحقق نبوءة أم الغصن وينتهى المنظر الثانى بخروج حماد مهرولا لإنقاذ زراعته ودخول " الغصن" ابن جحا وهو متخلف عقليـــا ليعلن أن ديكه "عرجون " قد مات ... والجميع ينتظرون ما عدا أم الغصن فهى تتشفـــى فيهم جميعا !! .

فى المنظر الثالث يتبدل الحال من النقيض إلى النقيض "جحا" الآن فـــى منزلـــه الجديد فى بغداد بعد أن تولى منصب قاضى قضاة الدولة !! يبدو جحا أكثر حيرة وقلقـــا من ذى قبل وقد أصبحت داره تشبه القصر وعنده من الخدم اثنتان .

جحـــا : (يرفع بصره إلى السماء) اللهم إنى فى حيرة من أمرى : لا أدرى أفى نعمـــة أنا، فأشكرك، أم فى فتنة فأستغفرك ؟ اللهـــم أكشف عنى هذه الحـــيرة وأهدنـــى سواء السبيل! (يقوم فيتناول المصحف من الرف فيفتحه فمـــا ينظر فيه حتـــى تلحقه روعة فيتمتم) : ومن يتولهم منكم فإنه منهم..ومن يتولـــهم منكـــم فإنـــه منهم! (٢٠)

ويفهم من "المنولوج" السابق أن جحا قد تنازل عن مبادئه الأولى ، فداهن الحكام فرضوا عنه ، فولوه أعلى مناصب القضاء فى الدولة !! ولكن هذه المداهنة مداهنة مؤقته تسهم فى سير خط الصراع الرئيس قدما.... ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر فـــى

"المنولوج السابق" حيث يبدو القلق وتبدو الحيرة واضحة على "جحا" فهو لابد أن يستغل هذا الوضع الجديد – مستخدما حيله البارعة – فى خدمة الفقراء وفى خدمة القضية التى وهب نفسه من أجلها – الاستقلال التام ورفع الظلم– هذا من جانب . وتزويج ابنته إلى ابن عمها "حماد " الذى يحبها وهى تحبه من جانب آخر . وكان المفروض أن يسهم هذا الوضع الجديد فى تهدئة أوإنهاء الصراع القائم بين جحا وابنته وحماد فى جانب وبين أم الغصن فى الجانب الآخر ، ولكن حدث العكس حيث إزداد إصرار أم الغصن على موقفها من حماد ومن جحا على حد سواء .

جحا : يا هذه ظللت زمنا تطلقين خاطباتك كالشواهين والصقور فما استطعن حتى اليوم أن يجئنك بصيد سمين .

أم الغصن : تريد أن تحجزها لحماد ابن أخيك .. لكنى لن أبلغك ما تريد !!. [٢١]

يدخل " عبد القوى " كاتب قاضى القضاء " جحا " وبعد حوار طويل بينهما يخبره بأن السلطان يريد مقابلته فى أمر هام وأنه معجب بأسلوبه فى محاربة الدخيل الأجنبى.... ومن خلال هذا الحوار تتضح للمتلقى عدة أمور أولها أن "جحا " لم يخن وطنه وثانيها أنه وكاتبه يعملان فى ركاب الحاكم الأجنبى وفى ذات الوقت يخططان لتخليص البلاد منه وثالثها أن "جحا " و "حماد " قد احتالا على الدخيل الأجنبى إثر كارثة الجراد حيث قام الثانى بالثورة وقادها وقام الأول بمفاوضة الحاكم ... وبناء على ذلك وصل " جحا " إلى ماهو فيه الآن . وكل هذه الأمور تقوم على حيل جحا البارعة وهذه الحيل بدورها تقوم على الانتظار فى كل صورة من صورها .

عبد القوى : والله ماأعجب إلا منك ومن ابن اخيك كيف استطعتما –وأنتما لم تمارسا السياسة ولم تخبرا أسرارها أن ترسما تلك الخطة العجيبة فأصبتما هدفين برمية واحدة : حققتما مطالب الفلاحين المنكوبين وخلصتما البلاد من عهد علقمة البغيض !

جحا : لو عرفت كيف وقع هذا كله لأضحكك .... جاءنى ابن أخى بعد أيام يشكولى أن الجراد لم يبق له على شىء، وأن مالك أرضه استولى على أبقاره وماشيته وجميع مافوقه وما تحته، وأن هذه حال سائر الفلاحين. عندئذ تعاظم شعورى بأ ننى كنت السبب فيما حاق بهؤلاء المنكوبين، فكان هذا الذى اتفقت مع ابن أخى عليه: فقاد هو الثورة، وفاوضت أنا الحاكم. [٢٢]

ومن الحوار السابق يتضح سير خط الصراع حثيثا داخل العمل ، وهذا يعنى أن حيل جحا –وهى تقوم على الانتظار بطبيعتها –هى التى تسهم فى ارتفاع خط الصراع سواء على مستوى الصراع مع الحاكم الأجنبى أو مع أم الغصن ..... يخرج عبد القوى وجحا بعد الاتفاق على موعد مقابلة السلطان ، تدور عدة حوارات بين ميمونة وأمها ثم بين الغصن وأمه وكلها توضح التغيرات التى طرأت على سلوك الشخصيات فى ظل منصب جحا الجديد .. يعود جحا من عند السلطان ويطلب استدعاء "حماد" وبدور بينها حوار يفهم منه أنهما سيقومان بحيلة جديدة بارعة هذه الحيلة هى التى ستحمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة وهى قائمة أيضا على الانتظار .

حماد : تبيع دارك هذه وتشترط على مشتريها أن يبقى لك حق التمتع بشىء ما فيها .. شئ غير ذى خطر ... رف فيها مثلا أو حلقة فى سقف أو ...

جحا : مسمار فى جدار !

حماد : مرحى اكأنك يا عمى قد اهتديت إلى ......

جحا : نفس الخطة !

حماد : سبحان الله !

جحا :لكنى أنا القاضى يا حماد، فيجب أن أهب لك الدار أولا لتكون أنت البائع لها.[٢٣]

وهذه الحيلة أيضا تسهم فى تقدم خط الصراع الثانى إلى الأمام، فهاهو "حماد" يهدد أم الغصن؟ من الدار باعتباره مالكا لها الأمر الذى يدفع أم الغصن إلى المزيد من الغضب.

أم الغصن : يا هذا أرح نفسك . لن نزوجها لك ولوجئتنا بالقمر فى طبق !

حماد : بل سأتزوجها ولن أجيئك بالقمر فى طبق !

أم الغصن : (تستشيط غضبا)ويلك ! أوقد جرؤت أن تخاطبنى هكذا يا وقح ؟ اخرج من دارنا .....اخرج !

حماد : كلا لا أخرج من دارى !

أم الغصن : من دارك ؟ أوقد أصبحت هذه دارك أنت ؟

حماد : نعم ستعلمين غدا أنها دارى لا دارك ، وسأخرجك منها وأعيدك إلى حيث كنت !

أم الغصن : اخرس يا صعلوك بن صعلوك . [٢٤]

الانتظار إذن محرك لخطى الصراع – الصراع الرئيس بين الشعب وجحا وحماد رعبد القوى والسلطان فى جانب وبين المحتل الدخيل ومعاونيه من الخونة فى جانب اخر، والصراع بين حماد وجحا وميمومنة فى جانب وبين أم الغصن فى جانب – وكلا الصراعين يمثلان نموذجين للقهر الخارجى والقهر الداخلى– إن صح التعبير.

ينتهى المنظر الثالث بحيلة بارعة من " حماد " حيث يقنع " الغصين"– المتخلف عقليا – أن يدخل على أمه وأخته وأهل العريس الذين جاءوا لخطبة ميمونه قائلا " هذه فتاتنا اصيلة النسب ، صغيرة السن ، وحامل فى شهرها السادس " !! وبهذا لم يتم الاتفاق على الزواج.

يبدأ المنظر الرابع وقد وصل الصراع على مستوى الخط الرئيس إلى ذروته ، فى دار القضاء ، جحا يجلس بين القاضيين المساعدين له فى حضور الحاكم الأجنبى، وجمع غفير من الناس يتوافدون حتى تمتلئ القاعة بهم والجميع ينتظرون الحكم فى قضية "حماد" صاحب المسمار مع "غانم" صاحب الدار !! والانتظار هنا هو بمثابة العمود الفقرى للدراما– إن صح التعبير .

الحاكم : يا معشر القضاة لقد طال النظر فى هذه القضية، فينبغى أن تفصلوا فيها اليوم وألا تؤجلوها أطول مما فعلتم .

جحا : لا حيلة لنا يا سيدى الحاكم فى ذلك ، فإنا لم نؤجل الفصل فيها إلا رغبة فى تحرى العدل.

الحاكم : لكن تأجيلها قد أمكن دعاة الشغب فى البلاد أن يتخذوا منها ذريعة لإيقاد نار الفتنة بين جماهير الشعب .

جحا : هذا لا يعفينا من واجبنا فى تحرى العدل ،ولا يجوز أن يدفعنا إلى التعجل بالفصل قبل أن تطمئن قلوبنا إلى سلامة الحكم. فالقضاء ينبغى أن يقول كلمته فى معزل عن شهوات الحاكمين ونزوات المحكومين .

الحاكم : أومن أجل مسمار معلق فى جدار نعرض أمن البلاد للخطر ؟ .... كان فى وسعكم أن تصلحوا بين المتخاصمين فالصلح خير .

جحا : أجل إن الصلح خير ولكن لا سبيل إلى إكراه أحدهما عليه وقد دعونا هما مرارا إلى ذلك فما قبلا النصح . (٢٥)

و "جحا" هنا بالاتفاق مع القضاه يسوف في الحكم ويؤجل نظر القضية ومن ناحية أخرى يطلب من حماد عدم التنازل عن المسمار ..... تمهيداً للحكم الذى سوف يصدره .

جحـا : ...... انزل عن مسمارك الذى لاخيرلك فيه

حماد : مالى وللناس ؟واالله لا أنزل عن حقى أبدا إلا إذا أكرهتمونى على ذلك بالقوة !

جحـا: (يلتفت إلى غانم) وأنت يا غانم كن سمحا واغنم أنت الفضل خيرا لك .كم تدفـع لحماد حتى ينزل لك عن مساره ؟

غـانم: لاأدفع له شيئا، إنها دارى قد اشتريتها منه ودفعت له ثمنها فليس له عندى شىء.

جحا : لكنه اشترط عليك أن يبقى له حق التمتع بمساره هذا وأنت رضيت بذلك .

غانم : زعم لى أن لهذا المسمار مكانة فى نفسه وأنه حريص على بقائه فى مكانه مـن جدار الحجرة، فعددتها نزوة من نزواته، وقبلت شرطه هذا وما كنت أحسب قط أنه سيتردد على دارى. ليل نهار ليطمئن بزعمه على هذا المسمار ! [٢٦]

والكاتب بهذا الموقف يجعل التنظير الواقعى يستدعى التنظير التراثى والتـاريخى ، حيث التشابه التام بين قصة الدار والمسمار مع الصراع ضد المحتل وما تم فى معـاهدة ١٩٣٦م، فكان احتفاظ بريطانيا بقوات لها فى منطقة قناة السويس بمثابة مسمار "حماد" فى بيت "غانم" ولم يكن تسويف جحا فى الحكم سوى تعميق للذرائع التـى كـانت تتذرعـها بريطانيا كلما طالبت مصر بحقها فى الاستقلال ، وهنا تبرز موهبة الكاتب المسرحى الذى يوظف التراث فى خدمة الدراماو فى خدمة القضية المطروحة وفى ظل التوتر السائد فى مشهد المحاكمة تدخل أم الغصن شاكية قاضى القضاه نفسه إلى المحكمة الأمر الذى يدفع "جحا" لأن يتنازل عن المنصة ويجلس بين الجمهور، فأم الغصن جاءت لتفضحه على الملأ لأنه أسكنها دارا حقيرة بدلا من الدار التى وهبها لحماد !! ينتهى الموقف بـالحكم لصـالح "جحا " لأنه هو صاحب الدار ،ولأنه لم يخالف الشرع !ومقاطعة المحاكمة القائمـة بيـن "حماد " و "غانم " ـ بعد أن وصلت إلى هذه الدرجة من التوتر ـ بهذه الصورة من الكاتب مقصودة ، هذه المقاطعة المتعمدة [تقلل التوتر ، وتهدئ من روع المتلقى وتشجعه علـى التأمل فى سبب الأحداث المعروضة أمامه]. [٢٧]

ومن ثم يتخـذ منها موقفا ملائما عن اقتناع وليس عن اندفاع وهذه إحدى سمات المسرح البريختى.

يعود "جحا" إلى المنصة وقد وصل خط الصراع إلى نقطة الذروة حيث تجتمع الجماهير خارج المحكمة -بتحريض من جحا- تهتف مرددة (يارب المسمار. انزع مسمارك ! من دار الأحرار إذ ليست دارك !) الأمر الذى يغضب الحاكم ، فيأمر "جحا" بالإسراع فى المحاكمة ملقيا اللوم عليه.

عبد القوى : (يصرخ لأحد الشرطة فى غضب) مر الجنود بتفريق هؤلاء الرعاع وليضربوهم إذا أبوا !

الحاكم : هذا كله من عملك ياقاضي القضاة !

جحا : ما تقول يا سيدى ؟ من عملى أنا ؟

الحاكم : نعم ...أنت سوفت الفصل فى هذه القضية ،وقضيت فيها وقتا طويلا.

جحا : ياسيدى أين هذا الوقت الطويل؟ ما سلخنا فى نظر هذه القضية غير سبعين يوما، وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاما ولم يفصل فيها بعد![٢٨]

والتعريض والتلميح واضح فى الحوار السابق بين جحا وبين الحاكم ، والانتظار أيضا يمثل بعدا من أبعاد الصراع سواء على مستوى الحادثة التراثية أو على مستوى الواقع المعيش وتحديد المدة بسبعين سنة واضح الدلالة على القضية التى يقف وراءها الكاتب منذ البداية. يستأنف "جحا" المحاكمة، وأمام عناد "حماد" يتنازل "غانم" عن الدار كلها "لحماد" الأمر الذى يجعل الحاكم مسرورا ، ولكن هذا يخالف المنطق _ منطق "جحا"ومنطق العدل _ وهنا تحدث المواجهة الصريحة بين "جحا" يسانده العامة وبين الحاكم وجنوده وعملائه من الخونة .

الحاكم : ... عجبا لك ..مازلت تدعوهما للصلح حتى إذا مكنك أحدهما منه جعلت تعطله وتقف دونه !

جحا : أى صلح هذا ؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مسماره أو ينزعه منها ويغرسه فى عقر داره ؟

الحاكم : فهلا أقنعت بذلك ابن أخيك هذا العنيد المتعنت ؟

جحا : الآن ياسيدى قلت الصواب! "لحماد" اسمع يا حماد، إن الحق أحق أن يتبع، وقد ضرب لك هذا الرجل مثلا بالغا فى التسامح والحسنى. فمن اللؤم ألاتقابل إحسانه بإحسان ماذا عليك لو نزعت مسمارك من داره حتى يستمتع فيها بما للمالك من حرية وكرامة ؟

حماد : كلا والله لاأنزل عن حقي أبد .

جحا : لاينبغي أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار. المسمار منقول والدار ثابته المسمار ينزع والدار باقية . صاحب الدار يملك الأرض التي تحتها إلى سابع أرضين، وصاحب المسمار لا يملك ولا حفنة من طين ..!

الحاكم : (يخونه ثباته ووقاره) كفى ياشيخ المفسدين في الأرض !!

جحا : (معرضا عنه ومتوجها إلى الحاضرين) ماذا ترون يا معشر الحاضرين؟ أليس على حماد أن ينزع مسماره ؟

الحاضرين : (بصوت واحد) بلى ..... انزع مسمارك يا حماد ؟ انزع مسمارك يا حماد !

حماد : (صائحا بأعلى صوته) ويلكم ، ترون المسمار الصغير ولاترون المسمار الكبير !هذا صاحبه فيكم .... مروه بنزعه أو فانزعوه بأيديكم!

الحاكم : (صائحا) خذوه وخذوا هذا الشيخ اللعين ! [٢٩]

وفيالحوار السابق يستدعي النظير الواقعي النظير التاريخي، في موقف من أفضل المواقف في الدراما يدل على وعي الكاتب بالتراث واستخدامه له وتمكنه من أدواته الدرامية، وفي هذا الموقف يمكن القول بأن باكثير قد تأثر بالدراما الملحمية والتي كان بريخت رائدها ، والتي تستخدم تاريخية الحدث من أجل أن تتيح للمتلقي فرصة الحكم على هذا الحدث بالنظر إلى بعده عنه زمنيا وبالتالي انفصاله عنه عاطفيا ، ولكي يعرف المتلقي أنه [ما دامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحداث والأحوال الحاضرة التي يعيشها] . [٣٠]

ينتهي الموقف السابق والمنظر الرابع بالقبض على "جحا " وإيداعه السجن ، وهروب "حماد " و"عبد القوى " اللذين يأمر الحاكم بالبحث عنهما والإتيان بهما حيين أوميتين!!

المنظر الخامس "جحا " في السجن ، يأتي الغصن لزيارته فيسأله عن أخباره وأخبار أخته وأخبار حماد ، و" جحا " لا يملك لنفسه شيئا فها هو في السجن ينتظر معرفة الأخبار ولايجد عند الغصن إجابة شافية والموقف كله موقف حيرة وقلق وانتظار ..... ومصدر الأخبار الوحيد عند جحا هو " عون " أحد الحراس الذين يعملون مع الثوار .

عون : .. (يلتقط القيد من جانب الفراش) ينبغى أن تلبس قيدك يا سيدى قبل أن يـــنزل اليك الطاغية وسعه جلادان جديدان حضرا من الكوفة .

جحـــا : (يصمت هنيهة بينما عون يلبسه القيد) خبرنى يا عون كيف حال العاصمة اليوم!

عون : بحالها ياسيدى، كالجمر يخفيه الرماد ، ويعلم الله وجده متى تهب الريح فإذا هـــى نار تتقد!

جحـــا : ومنطقة الثغر !

عون : لم أسمع عنها شيئا جديدا غير أن جنود العدو قد نهكها الحصــــار فجعلـــت تبيـــع أسلحتها للثوار لتحصل منهم على ما تأكله

جحا : بارك الله فى المجاهدين الأبرار (٣١)

ويمكن ملاحظة انتظار "جحا " من خلال الحوار السابق وكذلـــك "عـــون " فـــهما ينتظران قيام الثورة التى ستنتقم من الدخيل الأجنبى كنتاج حتمى لمشهد المحاكمـــة الـــذى كشف فيه "جحـــا" و "حماد" الحقيقة للجماهير، والثورة هى أمل جحا الوحيد فى الخلاص، فقد انكشفت كل حيله أمام الدخيل الأجنبى، ونظرا لحب الناس له فقد أصبح غير مـــأمون الجانب. إضافة إلى إشارات الكاتب الواضحة إلى قناة السويس والمقاومة الشعبية من قبل المجاهدين !! .

يدخل الجلادان الجديدان وهما (عباد وحريق) وبينهما وبين جحا عداء قديم منذ أن كان يعمل واعظا فى الكوفة. يتجاهلهما "جحا" ويعرض بهما ساخرا منهما وفى رأيـــى أن هذه السخرية يقف وراءها الكاتب مستغلا روح الفكاهة التى اشتهر بها "جحا" كمـــا وردت نوادره فى كتب التراث ليظهر العملاء والخونة فى صورة ممسوخة مشوهة حتى يتخذ المتلقى موقفا منهم .

عون : لعل الحاكم جاء ليراك! (ينزل شرطيان يحملان كرسيا كبـــيرا فيضعانـــه علـــى الأرض). اتركا...لا تغلقا الباب .... اتركاه مفتوحا.... لا خوف ... نحـــن هنـــا ثلاثة نحرسه ! (يندومن جحا فيقول بصوت خافت) الجلادان الجديدان .. (يظـــهر حريق وعباد نازلين حتى يقبلا على جحا الجالس على الأرض) .

جحـــا : أعوذ بالله من كل شيطان رجيم !

عبـــاد : (متشفيا) هأنتذا قد وقعت يا شيخ السوء !

جحا : (يتطلع إليهما كأنه لا يعرفهما) ..... ؟

حريق : ألا تعرفنا يالكع ؟

جحـا : اسمي جحا يابن الفاعلة، فمن تكونان ؟

حريق : قبحك الله .. ألست تعرفنا منذ كنت في الكوفة عند واليها فـيروز ؟ ..... يـوم كشف الشيخ أبو صفوان جهلك ، وفضحك أبو سحتوت أمام الناس !

جحا : إي والله .... تذكرت خلقتيكما الآن .. لكن ماذا كان يدعوكما النـاس إذ ذاك ، فقد نسيت ؟

عبـاد : سـأذكـرك مانسيت ياشيخ السوء ... اسمي عباد.

جحـا : عبـاد الطـاغوت ؟ تذكرت الآن (يلتفت إلى حريق) وأنت .. ما اسـم الـذي يحمل ذقنك هذا الأجرد؟

حريق : لعنة الله عليك اسمي حريق !

جحـا : أجل صدقت أمك إذا سمتك ! ..... إن كنت تشتهي لحية لنفسـك فـاختر لحيـة صاحبك هذا فإنها مازالت سوداء كصحيفة أعماله .... انتفها وأنا ألصقها بذقنك !!

(ينفجر الشرطة الثلاثة ضاحكين بعدما ظلوا طويلا يغالبون الضحك). [٣٢]

والحوار السابق يعكس روح الفكاهة التي يتمتع بها جحا، كما يعكس السخرية مـن عملاء الاحتلال ويظهرهم في صورة ممسوخة مشوهة، وكما يمكن ملاحظـة الانتظـار كبعد من أبعاد الحوار السابق ولا سيما إذا استرجع الذهن ما حدث بين جحا وبينـهم فـي المنظر الأول . يأتي الحاكم ويحاول مساومة جحا فيصر جحا على موقفة معلنا سـعادته بالسجن لأنه يلهب حماس الشعب ضد الاحتلال .. وكأن انتظار جحا داخل السـجن هـو الذي يدفع الصراع مع المحتل إلى نهايته .. ويلخص جحا رحلة انتظاره للحاكم في هـذا الحوار .

جحـا : ... لقد بلوت تصاريف الأيام سبعين عاما فوجدت أني ما احببت شيئا إلا ضرني وما كرهت شيئا إلا نفعني .. حكمة الله بالغة !

الحاكم : (في اهتمام) كيف ذلك؟ أفصح ؟

جحـا : أحببت الوعظ فجاءني منه العزل . وكرهت العزل فأتاني منه الفرج إذ عرفـت بعده حقيقة نفسي.. وأحببت الفلاحة فجاءني الجراد .. وكرهت الجراد فكان سـببا

لتوليتي قاضي القضاة .. وأحببت هذا المنصب فأفسد على إمرأتي حتى جعلها لا تطاق ! هل أزيدك ؟

الحاكم : (في انتباه وإصغاء) نعم .

جحا : وكرهت حال إمرأتي هذه فدفعني ذلك إلى خير مسعى قمت به في حياتي: مسعاي لنزع المسمار من الدار! ثم كرهت حبسي هذا فإذا الشعب كله يلهج بذكري ويهتم بأمري ويسعى جاهدا لخلاصي من السجن الصغير وخلاصه هو من السجن الكبير.

الحاكم : (يطرق قليلا ثم يقول في تهديد مستتر) والموت يا قاضي القضاه ألا تكرهه؟

جحا : بلى يا سيدي أكرهه كرها شديدا وهذا ما يجعلني أرجو أن يقترن أجلي بأجل احتلالكم ، فقد ولدت أنا وهو في بطن عام واحد !

الحاكم : (يعرب عن تهديده) تذكر يا جحا أن حياتك تحت رحمتنا !

جحا : وتذكر يا سيدي أن حياة احتلالكم تحت رحمة الشعب !.[٣٣]

يتضح من خلال الحوار السابق ان حياة جحا كلها قائمة على الانتظار ، وطبيعة انتظاره هنا تمثل طبيعة الانتظار الشرقي – إن صح التعبير – والتي تخالف طبيعة الانتظار الغربي ، فهي تعتمد في بعد من أبعادها على القضاء والقدر والإيمان الكامل بهما، وقد استغل الكاتب – وهو مولع دائما بالتركيز على القضايا الإيمانية والإسلامية – هذا الانتظار ووظفه في صالح الدارما ، فجعل من انتظار جحا محكا رئيسا لإبراز خط الصراع الرئيس في العمل ، ثم لتطور هذا الصراع ، ثم لحمل خط الصراع إلى نقطة الذروة ، ثم قيادة الصراع حتى نهايته .

كما يتضح من الحوار السابق تصريح الكاتب بمدة الاحتلال على مستوى الواقع وعلى مستوى الدارما يمضي جحا في طريقه إلى نهايته وهو لا يكف عن ترديد الأمثلة والنوادر التي تتطابق مع واقع الاحتلال ، وكلما حاول الحاكم مساومته أقنعه جحا بألف دليل ودليل ، وبينما يدور الجدال بينهما تصل إلى الحاكم رسالة مفادها أن جنوده لم يستطيعوا الثبات للثوار فاحتموا بسفنهم الرابضة في عرض البحر منتظرين الأوامر من الحاكم الذي يستشيط غضبا فيأمر الجلادين (عباد و حريق) أن يعذبا جحا وأن يذيقاه أقسى ألوان العذاب، وبينما يبدأ الجلادان في التشفي من جحا ..يأتي الفرج .. حيث تم

الثورة البلاد ..ويحاصر المجاهدون قصر الحاكم .. ومنهم من يتجه إلى السجن لتخليص "جحا" وعند ذلك تتبدل المواقف داخل الدراما ويصبح عزيز الأمس ذليل اليوم، فها هو الحاكم -بعد أن أيقن أنه أسقط في يده- يتنكر لعباد وحريق ويطلب من جحا الأمان، بعد أن أُخبره بأن الجنود قد جلوا عن الثغر ، فيعده جحا بأن يشفع له عنده السلطان وينتهى الموقف بهذا الحوار.

الحاكم : الشعب الضعيف يا قاضي القضاه هو الذى يغرينا باستعماره ، فإن لم نستعمره نحن استعمره غيرنا فتقوى به علينا . .

جحا : هذه حكمة بالغة !

الحاكم : قد عملتم بها فلستم فى حاجة إليها اليوم

جحا : ما فقهناها إلا بعد سبعين عاما .

الحاكم : الحكمة التى أنضجها طول التجارب كالخمر التى عتقها تقادم السنين

جحا : إن عجبى من حكمتك لا تقل عن عجبى من رباطة جأشك فى مثل هذا الموقف العصيب .

الحاكم : لا تعجب يا قاضي القضاه فكارثة أهون من كارثة ......أهون علينا أن تجلونا انتم عن بلادكم من ان يجلينا عنها قوم آخرون !! (٣٤)

والحوار السابق يعكس وعي الكاتب بقضايا الشعوب الضعيفة مع المستعمرين الأقوياء وكأنه يبشر -من خلاله- بأن الشعب قد أصبح قويا ومن ثم فقد ملك حريته إضافة إلى ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا من أبعاد هذا الحوار يسهم فى توضيح القضية المطروحة وعلى هذا ينتهى خط الصراع الرئيس فى العمل بجلاء الحاكم عن الوطن وبقرار من السلطان يحضره عبد القوى مفاده تولى "جحا" منصب الوزارة !!

المنظر السادس و الأخير يدور فى منزل "جحا" ميمونه تجلس أمام الماشطة التى تزينها استعدادا لعقد قرانها على عبد القوي الذى احتال على أم الغصن وأقنعها أنه رجل من رجال السلطان حفاظا على "ميمونة" وخشية أن تزوجها أمها إلى رجل آخر غير "حماد" المجاهد البطل، وبعد عدة حوارات يبدو من خلالها توتر ميمونه وحزنها وفرحة أم الغصن لأنها نفذت ما أرادت ويفاجئهم "عبد القوي" بأنه يريد عقد القران لحماد وليس له ومن ثم تنجح خطة "عبد القوي"-بمساعدة جحا الذى خرج من السجن لتوه - وتصبح أم الغصن أمام الأمر الواقع.

أم الغصن : كيف ارتضيت لنفسك أن تكون مطية لهذا الشيخ وابن أخيه؟!

عبد القوي : هدئي من غضبك يا أم الغصن ...ماذا حدث- لاسمح الله.

أم الغصن : ماذا حدث؟ أليس الاتفاق بيننا على أنك أنت الذى ستتزوجها ؟ فكيف تركتها لحماد؟

عبد القوي : يا سيدتى إن حماد أجدر بها مني.

أم الغصن : كلا لا أزوجها له أبدا

عبد القوي : ألستم قبلتموني لأني من رجال القصر

أم الغصن : قبلناك لتتزوجها أنت لا لتزوجها لغيرك

عبد القوي : فحماد أضحى اليوم من رجال القصر. (٣٥)

وبهذا ينتهى الصراع بين حماد وعمه وميمونة وبين أم الغصن لصالح حماد وجحا وميمونة ،ولعلنى لا أكون متعسفا إذا قلت بأن الانتظار يمثل أيضا بعدا من أبعاد هذا الصراع فقد واكب-الانتظار – خط الصراع فى مراحله المختلفة منذ البداية وسار به حثيثا نحو ذروته ثم قاده حتى النهاية. لا تملك أم الغصن سوى التسليم لأمر"جحا" الذى يحاول استرضاءها وكأن باكثير بهذه النهاية أيضا يؤكد أن جحا قد تحرر من ضعفه أمام زوجته قد جاء مواكبا لتحرر البلاد من نير الاحتلال مبشرا بذلك بعهد جديد يحياه الشعب وتحياه الدولة على المستوى الداخلي والخارجي- إن صح التعبير.

٣ – ٣

فى عام ١٩٥٩ كتب توفيق الحكيم مسرحية" السلطان الحائر وهى تعد من أشد أعمال الحكيم المسرحية التصاقا بقضايا العصر ، حيث ابتعد الحكيم فيها عن الأساطير القديمة وحاول الاقتراب من الواقع السياسي و الاجتماعي ففيها يطرح العديد من القضايا أهمها قضية الحكم والعلاقة بين الحكم والسيف وبين الحكم والقانون ومن خلال هذا الطرح للقضية تناول عدة قضايا مثل فقدان الحياة الديمقراطية فى ظل قهر السلطة و إظهار معاناة الشعب تحت سطوة هذا القهر و قضية العدل وكيفية تحقيقه ..هل يتحقق بالسيف ؟ أم بالقانون؟

اختار توفيق الحكيم عصر المماليك لتدور فيه أحداث " السلطان الحائر " وكان هذا الاختيار للتخفى أو للهروب من الرقابة ، ثم اختار سلطانا مجهول الاسم ، وحادثة غير

معروفة تاريخيا وذلك ليخرج الأحداث من حيز الزمان والمكان الأمر الذى ينبه ذهن المتلقي إلى أن ما يحدث ليس تاريخيا بقدر ما هو واقع ، فليس المقصود هو عصر المماليك بل العصر الحاضر، تدل على ذلك إشارات الكاتب المستمرة إلى القانون وجعله طرفا فى الصراع الفكري ، الذى تمتلئ به الدراما ومن المعروف تاريخيا أن عصر المماليك لم يكن يعرف القانون بهذه الصورة التى طرحها الحكيم وهذا ما يؤكد أن المقصود هو العصر الحاضر الذى يتشدق فيه الناس بسيادة القانون ..!

العلاقة الوحيدة بين عصر المماليك وبين أحداث المسرحية هو الجو العام الذى تدور فيه الأحداث (حانات خمر - بيوت دعارة- تجارة الرقيق) إضافة إلى شخصية القاضى فى النص حيث يمكن ملاحظه الشبه بينها- فى موقفها من السلطان - وبين القاضى العز ابن عبد السلام الذى طالب ببيع السلاطين المماليك حتى يتحرروا من الرق ومن ثم يكون لهم الحق بعد ذلك فى حكم شعب يتمتع بالحرية.

وعلى ضوء هذه الحادثة وفى إطار الجو العام بنى الحكيم عمله المسرحي . صدر الحكيم العمل بمقدمة قصيرة بينّ فيها مضمون العمل وهذا خطأ وقع فيه الكاتب لأنه يسهم بذلك فى خلق رؤية مسبقة للعمل عند المتلقى وهو ليس مطالبا بذلك فللمتلقى الحرية المطلقة فى رؤيته للعمل من منظوره الشخصى لا من منظور الكاتب .وفرض الكاتب رؤية بعينها على المتلقى فى حد ذاته قد يعنى إحساسه بالعجز عن تجسيد كل أبعاد المضمون الفكرية من خلال العمل ذاته ولذا لجأ إلى تحديد الرؤيه مسبقا، أو قد يعنى أنه يريد من وراء ذلك أن يمعن فى التخفى والهروب - لأن العمل يتناول قضية سياسية تمس الواقع فى الصميم.

ويمكن رصد ظاهرة الانتظار فى العمل منذ بداية وحتى نهايته، بحيث يمكن الجزم بأن الانتظار هو العمود الفقرى للبناء الفني للعمل والظاهرة هنا فرضتها طبيعة القضية المطروحة من حيث الشكل الذى طرحت به . ولأن المضمون سياسي فالظاهرة أيضا سياسية.

تدور أحداث الفصل الأول - بل المسرحية كلها- فى الليل وهذا له دلالته الرمزية التى قد تعنى الظلام الذى يعيش فيه أفراد الشعب بسبب الظلم الوقع عليهم من قبل السلطة أو بسبب غياب الحرية . يؤكد هذه الدلالة الحوار بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام

بدون محاكمة وبدون المثول أمام القاضى .. والفجر هو موعد تنفيذ الحكـــم .. والاثنـــان ينتظران آذان الفجر .

المحكوم عليه : (متوسلا) قل لى بحقك متى ؟ ... متى؟ ..

الجـــــلاد : متى تكف أنت عن إزعاجي ؟!

المحكم عليه : آســـف... ولكنه أمر يهمنى بوجه خاص ! متى يتـــم هـــذا الحـــادث السار بالنسبة إليك!..

الجـــلاد : عند الفجر .. قلت لك هذا أكثر من عشر مرات ..عند الفجر .. انفذ فيـــك الحكم ! ... فهمت الآن ؟.. دعنى إذن أنعم بالسلام لحظة!...

المحكوم عليه: الفجر ؟! .. إنه لم يزل بعيدا !.. أليس كذلك أيها الجلاد ؟!

الجـــلاد : المؤذن هو الذى يعرف.. متى صعد إلى مئذنة هذا المســـجد وأذن لصـــلاة الفجر ، نهضت أنا إليك بسيفي وأطحت برأسك..تلك هى الأوامر!..استرحت الآن ؟!

المحكوم عليه : بدون محاكمة ؟!.. إنى لم أقدم بعد إلى المحاكمة ..ولم أمثل بيـــن يـــدي القاضى!!

الجـــــلاد : ليس هذا من شأنى ...

المحكوم عليه : حقا !.. ليس من شأنك سوى إعدامى ...

الجـــــلاد : عند الفجر تنفيذا لأمر السلطان !..

المحكوم عليه : لأية جريمة؟!

الجـــــلاد : لا شأن لى !

المحكوم عليه : لأنى قلت ...... (٣٦)

يكشف الحوار السابق عن مأساة فرد من أفراد الشعب حكم عليه بالإعدام دون أن يقدم للمحاكمة ودون أن يمثل بين يدي القاضى وهـــذه أولـــى دلالات الفســـاد والقـــهر السياسي، ثم يعمق هذا القهر أن المحكوم عليه ممنوع من الكلام عن تهمتـــه ، فـــهو إن أفصح بها قطع الجلاد رقبته فى الحال وهذه هى الأوامر .. والانتظار هو البعد الرئيس بين أبعاد الحوار السابق .. فالمحكوم عليه ينتظر تنفيذ الحكم الظالم فيه ، والجلاد ينتظـــر أذان الفجر موعد تنفيذ الحكم والليل طويل، ولن يحسم الأمر سوى صعود المؤذن الى مئذنـــة المسجد ليؤذن لصلاة الفجر وعندها فقط ينتهى انتظار كل منهما .

إذن انتظار أذان الفجر هو ضابط إيقاع الحدث -إن صح التعبير - والموقف بين الجلاد والمحكوم عليه يعد بمثابة العرض الذى من خلاله يقدم الكاتب الخلفية الضرورية من المعلومات تمهيدا للأحداث المقبلة ومن خلاله أيضا يستشعر المتلقي أن هناك ظلما قد وقع على أحد الأفراد مما يبين أحد ملامح الصراع القادم -وكل ذلك قائم على الانتظار. وفي ظل الانتظار يلجأ الكاتب إلى إبراز توتر الشخوص عن طريق الأوضاع المقلوبة - إن صح التعبير - فالجلاد يطالب المحكوم عليه بأن يرفه عنه ويستحسن غناءه ويسقيه كأسا من الخمر من ماله زاعما أن كل هذا فى مصلحته لأنه سيصبح - الجلاد - فى راحة تامة وصحة جيدة جسما ونفسا ومن ثم سيؤدى عمله على أكمل وجه فيطيح برأسه بضربة واحدة !!

الجـــلاد : ...سترى يا عزيزى المحكوم عليه النتيجة السارة عما قريب !

المحكوم عليه : أى نتيجة سارة..؟!

الجـــلاد : عملي المتقن فأنا إذا شربت أتقنت العمل وإذا لم أشرب قل على عملي السلام! أذكر لك على سبيل المثال ما حدث ذات يوم: كلفت بإعدام شخص، ولم أكن قد شربت يومئذ شيئا .. فهل تدرى ماذا صنعت؟.. ضربت عنق ذلك المسكين ضربة عنيفة هوجاء ، أطاحت برأسه وأطارته فى الهواء ، فسقط بعيدا، لا فى سلتي أنا هذه ، بل فى سلة أخرى هنالك ..سلة الإسكاف المجاور للحان .. ويعلم الله كم بذلنا من الجهد والعناء لنخرج ذلك الرأس الضائع من بين أكداس الأحذية وأكوام النعال!..

المحكوم عليه : سلة الإسكافى ..! بئس القرار! ..أستحلفك بالله أن تبعد رأسى عن هذا المصير.(٣٧)

ومن الحوار السابق يمكن ملاحظة التوتر الذى يغلب على الشخصية- فى ظل الانتظار - وفى ذات الوقت يبرز الظلم والقهر الذى يعيش تحته الشعب فى ظل غياب العدالة والقانون، يعمق هذا القهر انتزاع الجلاد للنقود من المحكوم عليه ليدفع ثمن الخمر بل ويعطى الخمار المزيد "خذ حقك .. وقدزدنا.. لتعلم أننا كرماء"، ثم يطلب منه الإلحاح عليه فى أن يغنى ولابد أن يستحسن صوته ولا بد أن يظهر هذا الاستحسان وإن لم يفعل أطاح رقبته فى الحال غير منتظر "أذان الفجر !! الأمر الذى يزيد من توتر المحكوم عليه.

الجـــــــلاد : ..... أنكر لي أنك تلح وتلح في أن تستمع إلى غنائي !...

المحكوم عليه : ألح وألح...

الجـــــــلاد : لكن تقولها بفتور وبرود....! أريد أن يكون الإلحاح صادرا من أعمـــاق قلبك ! ...

المحكوم عليه : إنه من أعماق قلبي !....

الجـــــــلاد : إني لا استشعر حرارة الإخلاص في صوتك !.... إنه لا يبدو في نبرات صوتك، لأن النبرات والخلجات تنم عن حقيقة المشاعر ... وصوتك فاتر باردا!

المحكوم عليه : وأخيرا ؟! ... ستغني ؟ .. أو لن تغني ؟!

الجـــــــلاد : لن أغني....

المحكوم عليه : الحمد لله !

الجـــــــلاد : تحمد الله على عدم غنائي ؟!

المحكوم عليه : بل أحمد الله دائما على غنائك أو عدم غنائك على السواء!.. ولاأحسب هنالك من يعترض على حمد الله في كل الأحوال.!........غن.....

الجـــــــلاد : لي الآن شرط : توسل إلي أولا أن أغني .. قدم إلي توسلاتك ؟

المحكوم عليه : أرجـــوك ..اتوسل إليك .. بربك وبرب الخلق أجمعين .. أســـأل الله الواحد القهار، القوي الجبار أن يلين قلبك القاسي، فتصغي إلى التماســـي وتمن علي وتتفضل بالغناء..

الجـــــــلاد : كرر هذا التوسل والالتماس (٣٨).

مزيد من القهر و الاثنان في انتظار الفجر الجلاد ينتظر تنفيذ الأوامر و المحكـــوم عليه ينتظر مصيره المحتوم والذي لم يقترف إثما حتى يلقاه.... تدور مشاداة كلامية بيـــن الجلاد وبين "الخادمة" التي تخدم في بيت الغانيه المواجه لساحة الإعدام الأمـــر الذي يدفـــع الغانية سليطة اللسان [illegible] خل، فيكون تدخلها في مصلحة المحكوم عليه ويكون أيضا بمثابة الكشف عن أبعاد [illegible] راع الرئيس في العمل .

الغانيـــــــة : ماذا [illegible] ؟ ألم تحاكم ؟!

المحكوم عليه : ولم أقدم إلى محكمة... لقد أرسلت مظلمة إلى السلطان، أسأله حقى في أن أمثل بين يدي قاضى القضاة... أعدل من حكم بالذمة والضمير، وأنزه من تمسك بالشرع، وأخلص حام لقداسة القانون..لكن..ها هو ذا الفجر يقترب ، والجلاد قد تلقى الأمر بضرب رقبتى عند أذان الفجر !..

الغانية : (متطلعة إلى السماء) الفجر ؟!.. إن الفجر يكاد يبذغ .. انظر إلى السماء!....

الجلاد : (وفى يده قدح قد تلقاه من الخمار) ليست السماء يا سيدتى العزيز هى التى ستقرر ساعة هذا المحكوم عليه .. ولكنها مئذنة هذا المسجد .. إنى فى انتظار المؤذن !..

الغانية : المؤذن ؟.. إنه لا شك فى الطريق .. إنى أسهر حتى الصباح أحيانا ، فأراه فى مثل هذه الساعة متجها إلى المسجد !..

المحكوم عليه : إذن قد حانت ساعتى !...

الغانية : لا ...مادامت مظلمتك لم تفحص بعد ! (٣٩)

ومن الحوار السابق يتضح توتر المحكوم عليه وانتظار الجلاد أذان الفجر هو محرك الحدث وعلى ضوئه سيتحدد مصير المحكوم عليه، ولكن الغانية تتعاطف مع قضيته – التى لم تعرفها– لمجرد أنه لم يقدم لمحاكمة عادلة، إضافة إلى أن الحوار السابق يلقى الضوء على شخصية القاضى فى العمل "أعدل من حكم بالذمة والضمير ، وأنزه من تمسك بالشرع ، وأخلص حام لقداسة القانون" وهذا من شأنه توضيح أبعاد الصراع القادم.. يؤكد هذه الأبعاد عدم معرفة السلطان بقرار الإعدام ..فالقرار صادر من الوزير وهذا يعنى فساد الحاشية المحيطة بالسلطان .. أو إن شئت الدقة فساد السلطة التنفيذية .

الجلاد : لن انتظر سوى المؤذن .. تلك هى الأوامر !

الغانية : أوامر من ؟ .. السلطان ؟ ..

الجلاد : تقريبا !...

المحكوم عليه : (صائحا) تقريبا ؟!!..ألم يكن إذن هو السلطان ؟!!

الجلاد : الوزير .. وأوامر الوزير هى أوامر السلطان ..!

المحكوم عليه : إنى إذن ميت لا محالة!.. (٤٠)

حتى هذه اللحظة لم تعرف جريمة المحكوم عليه !! ولكنه يوقن بأنه ميت لامحالة يزداد هذا اليقين عندما يعرف أن الأمر صادر من الوزير وليس من السلطان!! وهذا معناه أن السلطان رجل عادل والوزير رجل ظالم والشعب – متمثلا في المحكوم عليه والغانية – يدرك هذه الحقيقة تماما وبظهور المؤذن يزداد توتر الشخوص جميعا .. الجلاد يجد فيه سبيلا للخلاص من تبعة الأوامر الملقاة على عاتقه .. والمحكوم علّيه يتأكد من تنفيذ الحكم .. والغانية تحتال على المؤذن و على الجلاد من أجل تأجيل الأذان حتى تتم محاكمة الرجل محاكمة عادلة والموقف كله موقف متوتر .

المؤذن : حياة هذا الرجل متعلقة على حبال صوتى ؟؟!

الجلاد : نعم ..!

المؤذن : لاحول ولا قوة إلا بالله !..

الجلاد : بادر أيها المؤذن حتى أقوم بعملى !

الغانية : وفيم العجلة أيها الجلاد اللطيف ؟! .. صوت المؤذن قد أثر فيه برد الليل ، وهو محتاج إلى شراب ساخن .. اصعد إلى دارى أيها المؤذن !.. سأعد لك ما يصلح صوتك ...

الجلاد : والفجر؟!

الغانية : الفجر بخير ، والمؤذن أدرى بوقته [٤١]

يتنفس المحكوم عليه الصعداء إذ إن خطة الغانية قد نجحت. وقد مر وقت الفجر دون أذان للصلاة!! سرعان ما يعود المحكوم عليه عندما يظهر الوزير إلى توتره من جديد ، الجلاد يدفع عنه أي تقصير ملقيا باللوم كل اللوم على المؤذن الذى لم يؤذن للصلاة، والوزير يتوعد المؤذن ولكن كما تدخلت الغانية لصالح المحكوم عليه ونجحت تعاود الكرة لصالح المؤذن ناجحة فى إلقاء التبعة على الجلاد !! بغية التخلص منه .

الوزير : أذنت للفجر ؟..

المؤذن : فى موعده .. شأنى كل يوم .. وقد سمعنى من سمع ...

الغانية : حقا لقد سمعناه كلنا يؤذن للفجر من فوق مئذنته ...

الخادمة : نعم .. اليوم.. كعادته فى كل الأيام فى مثل هذا الوقت !..

الوزير : ولكن هذا الجلاد يزعم.....

الغانية : هذا الجلاد كان مخمورا ، وكان يغط فى النوم !

الخادمة : وكان غطيطه يتصاعد إلينا ويوقظنا من لذيذ الرقاد !....

الوزير : (للجلاد مندهشا) أهكذا تنفذ أوامري!؟

الجلاد : أقسم !.. أقسم !.. يا سيدى الوزير ...

الوزير : كفى !.. (الجلاد يعقد لسانه الذهول) [٤٢]

يكشف خط الصراع عن نفسه تماما عندما يقرر الوزير بأن السلطان قد علم بمظلمة المحكوم عليه وبأنه قادم هو وقاضى القضاة الآن لحضور المحاكمة . وعندما يأتى السلطان وقاضى القضاة تعرف جريمة الرجل وهى أنه قال الحقيقة (إن مولانا السلطان النبيل إن هو إلا عبد رقيق) و أنه هو النخاس الذى باع السلطان فى صباه إلى السلطان الراحل منذ خمس وعشرين سنة خلت قال هذا الكلام على الملأ فى السوق - وهى حقيقة يعرفها كل الناس، وهذا فى حد ذاته ليس جريمة يعاقب عليها القانون لأن كل سلاطين المماليك كانوا عبيدا أرقاء ، ولكن المشكلة هى أن السلطان السابق لم يعتق السلطان الحالى قبل وفاته ، ومن ثم لا يزال السلطان عبدا ولا يجوز لعبد أن يحكم حرا ... وهذا هو الصراع الرئيس فى العمل ... إن كشف هذه الحقيقة يوقع السلطان في مأزق الأختيار الذى يشبه [مأزق هاملت وما كبث وكل المشاهيرمن أبطال الدراما .. والصراع فى نفسه بين قوتين يمثلهما فى الخارج القاضى الذى يمثل القانون، والوزير الذى يمثل السيف أو السلطة التنفيذية] [٤٣] وينتظر السلطان حلا يخرجه من هذا المأزق .. وهذه الحيرة بين القانون والسيف. وبين السيف والقانون يبدو الانتظار .

الوزير : إذا قطع رأس هذا الرجل ، وعلق فى الساحة أمام الناس فما من لسان بعدئذ يجرؤ على الكلام .

السلطان : أتظن......؟

الوزير : إن لم يستطع السيف قطع الألسنة فماذا يستطيع إذن....؟

القاضى : أتأذن لى يا مولاي بكلمة؟...

السلطان : إنى مصغ ....

القاضى : إن السيف قاطع حقا للألسنة والرؤوس..ولكنه ليس بقاطع للمشاكل والمسائل ..

السلطان : ماذا تعنى؟...

القاضى : أعنى أن المسألة ستظل دائما قائمة..وهى أن السلطان يحكم دون أن يعتق ، وأنه عبد رقيق على شعب حر طليق !!

الوزير : ومن يجرؤ على قول هذا ؟ .. إن من يجرؤ يقطع رأسه !...

القاضى : تلك مسألة أخرى !.. (٤٤)

الصراع هنا اذا – كما يتضح من الحوار السابق – صراع فكرى بين الشخوص يطرح من خلاله الكاتب القضية .. قضية الحكم.. التى طالما شغلت باله فى الكثير من كتاباته أو أعماله الدرامية على سبيل المثال طرحها فى " شجرة الحكم " و فى"إيزيس " حيث يدور الصراع حول الوصول إلى الحكم إلى أى حد يمكن للخير أن يمسك بمقاليد الأمور بدون اللجوء إلى المكر والحيلة والخداع وطرحها الكاتب أيضا فى "براكسا أو مشكلة الحكم ". وإذا كانت المشكلة فى إيزيس [هى الطريق إلى الحكم فهى فى السلطان الحائر نوع هذا الحكم] . (٤٥) الصراع الفكرى فى العمل – فى أحد جوانبه أوفى معظم جوانبه – يعبر عن الأزمة التى تسود المجتمع المصرى والإسلامى على حد السواء هذا إذا وضع فى الاعتبار أن مسرح الحكيم – بوجه عام – يدور حول مصير الفكر الذى يريد أن يكون إنسانا ، فالإنسان [عند الحكيم لا يزال يواجه مصيره الغامض القاسى : فلا يجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبه من التناقض تجعله معلقا بين السماء والأرض ولا تهيه الحرية إلا إذا تكلف نوعا من اللامبالاة من السخرية المرة التى تقضى عليه بالموت والضياع]. (٤٦)وهذا هو سر حيرة السلطان . يعرض الوزير عددا من الحيل أبسطها الكذب على الشعب والإعلان على الملأ بأن السلطان قد أعتق عتقا شرعيا .. أعتقه السلطان الراحل قبل وفاته.. وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة عند قاضى القضاة ، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك !.. وهنا يتقدم خط الصراع حثيثا نحو الذروة حيث يقر السلطان كلام الوزير بينما يرفض القاضى ، بل ويعارض بشدة .

القاضى : إنها مؤامرة ضد القانون الذى أمثله ...

السلطان : القانون !؟..

القاضى : نعم أيها السلطان.. القانون ... أنت فى نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق..والعبد الرقيق – يعتبر قانونا وشرعا – شيئا من الأشياء ومتاعا من الأمتعة وبما أن السلطان الراحل المالك لرقبتك؛ لم يعتقك قبل وفاته، فأنت لم

تزل شيئا من الأشياء ومتاعا مملوكا لأخر؛ وعلى هذا فأنت فاقد لأهلية التعاقد في المعاملات العادية التي يزاولها بقية الناس الأحرار [٤٧].

يصدم السلطان من موقف القاضي، فلا يكاد يصدق نفسه وهو السلطان الشجاع المحبوب من رعيته الذي أبلى في الحرب وفي السلم أحسن البلاء والذي يعتز به أعوانه وتحرص عليه رعيته .. يصبح في لحظة – في نظر القانون – مجرد شيء من الأشياء ومتاع من الأمتعة وهذا يدفع السلطان إلى مزيد من الحيرة والقلق ويجعل الاختيار صعبا.

السلطان : ماذا تقترح إذن ؟...

القاضي : تطبيق القانون ...

السلطان : إذا طبقت أنت القانون فقدت أنا عرشي ...

القاضي : ليس هذا فقط !..

السلطان : أهناك ما هو أسوأ ؟!..

القاضي : نعم ..

السلطان : ماذا هناك أيضا ؟!

القاضي : باعتبارك في نظر القانون مملوكا للسلطان الراحل، فقد أصبحت جزءا من ميراثه وبما أنه توفي عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال... وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال .. متاع عقيم، ولا يدر ربحا، ولا يأت بغلة ، وإلى بصفتي أيضا خازنا لبيت المال، أقول إنه قد جرت العادة في مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم ببيعه في المزاد حتى لا تضار مصلحة بيت المال، وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع !..

السلطان : متاع عقيم؟!.. أنا ؟!.. حتى الآن لم أتلق منك حلولا .. إنما أتلقى إهانات![٤٨]

يرى بعض النقاد أن الحكيم بلغ بالحوار السابق [الذروة في إظهار المفارقة بين سطوة السلطان ومكانه]. [٤٩] يختار السلطان السيف " قانونك هذا لم يأتني بالحل ، في حين أن حركة صغيرة من سيفي كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة في الحال " ولكنه سرعان ما يتراجع عن هذا الاختيار وهذا التردد مرتبط بالانتظار والقلق. يصل الصراع إلى ذروته عندما تحين اللحظة الحاسمة في الاختيار بين السيف الذي يعطي الحق للأقوى، ومن

يدري غدا من يكون الأقوى ؟ وبين القانون الذى لا يعترف بالأقوى و إنما يعترف بالأحق!! والانتظار مستمر.

السلطان : .. تلك ساعتي المخيفة! الساعة المخيفة لكل حاكم !.. ساعة يصدر القرار الأخير، القرار الذى يغير مجرى الأمور!.. ساعة ينطق بذلك "اللفظ الصغير" الذي يبت في الاختيار الحاسم!.. الاختيار الذى يقرر المصير !.. (يفكر مليا وهو يقطع المكان جيئة وذهابا، والكل ينتظر نطقه .. والصمت يخيم لحظة)

السلطان : (هو مطرق فى تفكيره) السيف أم القانون ؟! القانون أم لسيف ؟!

الوزير : إنى مقدر يا مولاي دقة موقفك !........

السلطان : لا مفر إذن أن أقرر بنفسي !...... السيف أم القانون ؟! القانون أم السيف؟!....(يفكر لحظة ثم يرفع رأسه بقوة) .. حسن لقد قررت أن اختار.. أن اختار ..

الوزير : ماذا يا مولاي ؟..

السلطان : (صائحا فى عزم) القانون ! .. اخترت القانون (٥٠)

ينتهى الفصل الأول من العمل باختيار السلطان القانون والقانون هو [المطية التي يمتطيها الحكام الصالحون.. أما المستبدون منهم يحاولون أن يكسبوا تصرفاتهم الصادقة منها أو الكاذبة الصبغة القانونية التى يقبلها الناس جميعا وهم يضعون سيوفهم حول الرقاب فى أثواب ناعمة من القانون تخفي حدتها وقسوتها عن أعين الناس.. بل يجدون دائما من رجال القانون من يساعدهم على ذلك ..ومن ينحرف بالقانون من أجل تحقيق أغراضهم .. والبعض يفسر تفسيرا زائفا ليحقق لهم كل شهواتهم وأهوائم ويكسبها الثوب القانونى المقبول] (٥١) والقانون – فيما يتضح للسلطان وللمتلقى على حد سواء فيما بعد داخل الدراما يفرق بين نوعين من [التحايل فهناك تحايل مقبول لأنه فى حدود حرفية القانون وهناك تحايل مرفوض لأنه غير قانوني] . (٥٢)

فليس غريبا إذن أن يرى القاضى – الذى رفض التواطؤ مع الوزير والسلطان ورفض الإعلان عن وجود حجة عتق وهمية والذى رفض أن يشترى الوزير السلطان فى السر– قد تحايل على القانون في وضع شرط العتق مع شرط البيع فى المزاد العلنى !! أى

أن من يرسو عليه المزاد عليه أن يمتق السلطان في الحال !! كل هذه المواقف والحوارات حول جدوى السيف والقانون وحول التحايل على القانون والتي تمتلئ بها الدرامـــا تؤكـد الإتجاه الفكري في مسرح توفيق الحكيم والذى [ينعكس ويتجسد في عناصر الفكر أو فـــي المشكلات الفكرية التي يعالجها في أعمال مسرحية معينة خلصت للفكر وإن لم تخل أحيانا من المشكلات التي يحدها الواقع بحدود معنية].(٥٣)وكمـــا بـــدأ الكـــاتب الفصـــل الأول بالانتظار يبدأ أيضا الفصل الثاني بالانتظار ، حيث الخماروالإسكاف ومعهم جموع الناس ينتظرون عقد جلسة المزاد التي سيعرض فيها السلطان للبيـــع علـــى المـــلأ.. والجميـــع يحاولون الاستفادة من هذا المزاد بشكل أو بأخر .

الخمـــــار : عجبي لك أيها الإسكاف !.. تفتح حانوتك وتعمل ، والحوانيت كلـــها اليـــوم مغلقة، كما تغلق في يوم العيد ! ..

الإسكاف : ولماذا أغلق أنا ؟! ألأنهم يبيعون السلطان؟!

الخمـــار : يا أحمق !.. لكي تشاهد أعجب فرجة في الدنيا!..

الإسكاف : أستطيع أن أشاهد من هنا كل ما يجرى وأنا أعمل ...

الخمـــار : أنت حر..أما أنا فقد أغلقت حاني، حتى لا تفوتني أقل حركة من هذا المشـــهد العجيب! ..

الإسكاف : غلطة كبرى منك يا صديقي ! .. إن اليوم هو الفرصـــة الســـانحة لاجتـــذاب الزبائن..ليس في كل الأيام تظفر بمثل هذه الجموع المحتشدة أمام حانك!.. (٥٤)

والانتظار كما هو واضح من الحوار السابق يرتبط بالحدث الرئيس في النص حيث حادثة بيع السلطان في مزاد علني وهي سابقة غير مألوفة للجميع ومن ثم فهم ينتظرون ما سوف يحدث للسلطان الشجاع الذى اختار هذا الاختيار الصعب. وبين الخمار والإســـكاف تبدو رغبة الجماهير في امتلاك السلطان، الخمار يريد أن يشتريه ليجلسه في الخان ويطلب منه أن يروى للزبائن قصص الملوك وقصص المعارك التي خاضها ضد المغول ويشـــير على الإسكاف بأن يقتنيه ليستخدمه كوسيلة للدعاية عن أحذيته!! ويعمـــق الحكيـــم هـــذه السخرية بطلب أحد أطفال المدينة من أمه أن تشترى له السلطان، وقد يكون قصد الحكيـــم من هذه السخرية إضفاء طابع الخرافة على العمل حتى يبعد عنه أي شبهة توقعـــه فـــي المحذور !!

تبدأ جلسة البيع ويعلن قاضي القضاه شروط البيع وأهمها أن هذا البيع (يجب أن يقترن بعقد أخر، هو عقد العتق، بمعنى أن المشترى الذى يرسو عليه المزاد لا يجوز له الاحتفاظ بما اشترى..إنما عليه إجراء العتق فى مجلس العقد..أى مجلسنا هذا) . [55] يأتى نقد هذا التحايل على لسان الخمار والإسكاف .

الإسكاف : (هامسا للخمار) أسمعت ؟!.. لا يجوز للمشترى الاحتفاظ بما اشترى ؟!...
معنى هذا الإلقاء بالنقود فى البحر !...

الخمار : (هامسا) سترى الآن من المعتوه الذى سيتقدم . [56]

يحاول الوزير ترغيب الحضور فى السلعة المعروضة للبيع – السلطان – فيخاطب الناس ويحدثهم عن واجبهم القومى تجاه الوطن والسلطان وهذا فى رأيى ينفى الصفة التاريخية للعمل فأين الوزير الذى كان يحدث الناس بهذا الأسلوب العصرى المتحضر فى عهد سلاطين المماليك؟ مما يؤكد أنه شخصية معاصرة ، يتضح ذلك منذ بداية المسرحية حيث يتآمر مع الجلاد من أجل إخفاء الحقيقة عن السلطان فيأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضى والسلطان، ثم يخاطب الشعب بأسلوب متحضر يبرز فيه الواجب القومى والإنسانى!! ثم أخيرا فى نهاية العمل يدبر مؤامرة للغانية حيث يؤلب الناس عليها بتهمة عصرية جدا وهى تهمة الجاسوسية !!.بعد عدة مزايدات من الإسكاف والخمار يرسو المزاد على رجل مجهول هو فى الحقيقة نائب عن الغانية وتنتقل الأحداث إلى مأذق أخر عندما يرفض التوقيع على عقد العتق إذ إن الغانية قد وكلته فى الشراء فقط!! وهنا يدور صراع بين القاضى والغانية. والسلطان لا يملك لنفسه شيئا سوى الاستسلام منتظرا مصيره .فها هى تقارع القاضى حجة بحجة ، تقارعه بالمنطق .. منطق القانون !!

الغانية : إذن أيها القاضى أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك .. أى أنه لكى يكون إمتلاك
الشىء السبيع صحيحا يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشىء ...

القاضى : ماذا ؟ .. ماذا ؟ ..

الغانية : بعبارة أخرى لكى تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه ...

القاضى : كيف تقولين لكى تملك يجب أن تتخلى ؟

الغانية : واذا شئت .. لكى تملك يجب ألا تملك ...

القاضى : ما هذا الكلام ؟

الغانية :هذاهو شرطك..لكى أشترى يجب أن أعتق..لكى أملك يجب ألا أملك !
أترى هذا معقولا ؟!

السلطان : معها حق .. لا عقل ولا منطق يقبل هذا ... (٥٧)

يفهم من الحوار السابق أن الصراع حسم بين القاضي والغانية -وهو صراع فكرى أيضا - والذى أسهم فى حسمه هو السلطان نفسه الذى اقتنع بحجة الغانية وتفنيدها لشروط العقد..ولكن هذا الحسم لم يكن إلا حسما مؤقتا..فالقاضى يستشيط غضباعازما على التحايل مرة أخرى على القانون!! يهدد السلطان الغانية بأنه سوف يتنازل عن العرش. فيتكرر مأزق الاختيار مرة أخرى فى الفصل الثانى ويصبح على الغانية أن تختار [إما أن تحتفظ بالرجل ملكا خاصا لها أو تدعه أو بالأحرى تسرحه ليقوم بوظيفته وواجبه نحو شعبه].(٥٨) والانتظار مستمر على مستوى جميع الشخوص -السلطان، القاضى، الوزير، الجلاد، الخادمة، النخاس، الإسكاف، الخمار، بقية أفراد الشعب. يقترح الوزير اللجوء إلى العنف، ولكن السلطان يقرر عدم جدوى ذلك لأنه اختار ولابد أن يسير فى الطريق إلى نهايته وعليه أن يتحمل تبعه اختياره .

السلطان : فى هذه الحالة لابد من التضحية !

الغانية : من جهتى ؟!

السلطان : أومن جهتى أنا...

الغانية : أتخلى عنك ؟!

السلطان : أو أتخلى أنا عن العرش ! ...

الغانية : وعلى أنا أن اختار !...

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى .. لأن زمام الأمر كله فى يدك أنت الآن !..

الغانية : بمشيئتي أبقى السلطان.....وبكلمة منى يتم عزل السلطان ...! إن هذا حقا لمدهش !

السلطان : بدون شك !

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ .. المال ؟

السلطان : القانون ...

الغانية : لفظ من فمي يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك : إما إلى الرق والعبودة ، وإما إلى الحرية والسيادة !..

السلطان : وعليك أن تختارى !..

الغانية : (متفكرة) بين العبودة التى تمنحك لى، وبين الحرية التى تحفظك لعرشك وشعبك![59]

والانتظار يمثل أحد أبعاد الموقف السابق – كما هو واضح من الحوار بين الغانية والسلطان – فكلاهما ينتظر، السلطان ينتظر تقرير مصيره والغانية تنتظر حسم الصراع –صراع الاختيار– داخلها ومن ثم جميع من بالساحه ينتظرون تقرير مصير سلطانهم والأمر كله بيد الغانية . تحسم الغانية الأمر بعد تردد ومقارنة بين مصلحتها الشخصية وبين مصلحة الشعب الذى لن يعوض هذا السلطان أبدا ، فتختار مصلحة الشعب .. وتوقع وثيقة العتق ، ولكنها تشترط شرطا هذا الشرط يقضى بأن تستضيف السلطان عندها – فى بيتها – ليلة قبل أن تعتقه ويكون ذلك عند أذان الفجر !! نفس ما حدث مع المحكوم عليه فى الفصل الأول والفارق الوحيد أن الموقف الثانى(السلطان والغانية) يتم فى حدود القانون !!. ينتهي الفصل الثانى بقبول السلطان دعودة الغانية حتى أذان الفجر .. مما يجعل الانتظار مستمرا .

يبدأ الفصل الثالث وجميع الناس ينتظرون – والوقت ليل أيضا – مصير سلطانهم مع أذان الفجر لا تفرقتهم إلا هراوات الحراس .

الوزير : (فى الساحة يصيح فى الحراس) ماذا تنتظر هنا كل هذه الجموع ، فى منتصف الليل! اطردوا الناس !.. وليذهب كل إلى بيته .. إلى فراشه !..

الحراس : (يطردون الجماهير) إلى دوركم !.. إلى بيوتكم !...

الجموع : (مزمجرة) لا .. لا ..

الإسكاف : (صائحا) أريد أن أبقى هنا!..

الخمار: وأنا أيضا لن اتزحزح من هنا !..

الوزير : (للحراس) ماذا يقولون !..

الحراس : يرفضون !

الوزير : (صائحا) يرفضون ؟! ...ما هذا الهراء ؟!.. أرغموهم !..

الحراس : (بقوة) كل إلى داره .. كل إلى بيته .. اذهبوا !.... [60]

يتضح من الموقف السابق انتظار الجماهير وهو موقف مشابه لموقفهم في الفصل الثاني حيث كانوا ينتظرون بدء جلسة المزاد ، كما يتضح أيضا مدى القهر من قبل السلطة متمثلة في الوزير الذي لا يكتفي بإرغام الناس على الذهاب إلى بيوتهم ، بل يأمر بإلقاء القبض على الإسكاف والخمار ليحقق معهما في سبب بقائهما حتى هذا الوقت من الليل ، فيجيبان بأنهما ينتظران خروج السلطان من بيت الغانية .

الوزير : هذا ليس سببا يبيح لكما عصيان الأوامر !...

الإسكاف : إننا لا نعصي، ولكننا نتوسل .. كيف يغمض لناجفن الليلة ومصير مولانا السلطان في الميزان ؟ !

الوزير : في الميزان ؟ !

الإسكاف : نعم يا مولاي .. ميزان الأهواء المتقلبة !..

الوزير : ماذا تعني ؟ ..

الإسكاف : أعني أن المصير لا يبعث على الاطمئنان ..

الوزير : كيف أتاك علم هذا ؟ !

الإسكاف : مع إمرأة كهذه لا يمكن الجزم بشيء !...

الخمار : لقد عقدنا رهانا بيننا .. هو يقول : إن هذه المرأة ستخلف وعدها ، وأنا أقول إنها ستفي بالوعد ....

الوزير : شيء جميل !... حدث خطير كهذا الحدث تجعلان منه لعبة من ألعاب الرهان !...

الخمار : لسنا وحدنا في هذا يا مولانا الوزير.. كثيرون منا الليلة بين هذه الجماهير يتراهنون !..حتى المؤذن والجلاد قد تراهنا .. (٦١)

الموقف موقف ترقب وانتظار وحيرة وقلق ، الجميع متوترون الأمر الذي ينعكس على المتلقي نفسه وهذا يعني أن الكاتب متمكن من أدواته الدرامية ولا يكف الكاتب عن أن يبرز القضية الرئيسة في العمل –من خلال هذا الانتظار وهذا التوتر– وهي : أيهما أنسب كوسيلة للحكم السيف أم القانون؟ وإذا كان للسيف الغلبة فماذا يكون مصير الإنسان؟ لعل في هذا الحوار بين الوزير والجلاد ما يبين مساوئ حكم السيف !!

الوزير : .... إذا أذن المؤذن لصلاة الفجر ، ولم يخرج سلطاننا من هذا المنزل حرا ..

الجلاد : فإنى أقطع رقبة هذه المرأة !..

الوزير : نعم .. عقابا على جريمة .....

الجلاد : الكذب والخداع ؟....

الوزير : لا ....

الجلاد : (غير فاهم) لا ؟!

الوزير : (كا لمخاطب نفسه) لا ... هذا لا يكفي ... تلك جريمة قد لا تستحق الإعدام ... وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة في القانون والمنطق ما تبرر به فعلتها .. لا .. يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة ، لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها.. جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله .. فمثلا يمكن أن نقول إنها .. جاسوسة !..

الجلاد : جاسوسة؟!

الوزير : نعم، تعمل لحساب المغول! .. وعندئذ سينهض الشعب بإجماعه ليطالب برأسها!..

الجلاد : نعم .. جزاء وفاقا!..

الوزير : أليس هذا رأيك؟...

الجلاد : وسأرفع صوتي.الموت للخائنة! ..[٦٢]

يعتزم الوزير إحكام الدائرة على الغانية، فصوت الجلاد وحده لا يكفي ولابد أن يكون هناك آلاف الأصوات ، ولابد أن يعد الشهود..لتلقى الغانية مصيرها الذي يرسمه الوزير – بمساعدة سيفه وجلاده!!– ، أما السلطان فقد استسلم تماما للغانية منتظرا مصيره الذي يتقرر عند أذان الفجر.. ليصبح مرة أخرى أذان الفجر هو الحدث الأهم الذي يتحكم في خيوط النسيج الدرامي–إن صح التعبير.

السلطان : هأنذا في بيتك ؟! ..ماذا تنوين أن تصنعي بي هذه الليلة؟!...

الغانية : لا شيء سوى أن أرفه عنك......إن عندي من البهجة ما ليس عندك...لدي من الجواري الحسان من حذقن الرقص والغناء والضرب على كل آلة من آلات الطرب..ثق أنك لن تسأم ولن تمل هذه الليلة هنا..

السلطان : حتى مطلع الفجر؟

الغانية : لاتفكر الآن في الفجر..إن الفجر لم يزل بعيدا!!..

السلطان : سأفعل .. كل ما تطلبين حتى مطلع الفجر!.

ويلجأ الحكيم إلى الأوضاع المقلوبة مرة أخرى فمثلما طلب الجلاد من المحكوم عليه في بداية العمل أن يلح عليه ويتوسل إليه كى يغنى كذلك تطلب الغانية من السلطان أن يقص عليها القصص والحكايات ..وهذا الوضع المقلوب يعبر السلطان عنه في رحلة انتظاره في هذا الحوار بينه وبين الغانية والذى يمثل الانتظار بعدا رئيسا من أبعاده.

السلطان : أنا الآن الذى يحكي القصص؟!

الغانية : ولم لا ؟!.

السلطان : حقا..هذا ما ينبغي! .. مادمت أنا في وضع شهرزاد!...هي أيضا كان عليها أن تحكي القصص الليل بطوله، في انتظار الفجر الذى سيقرر مصيرها!..

الغانية : (ضاحكة) وأنا إذن شهريار الهائل المخيف؟!...

السلطان : نعم...أليس هذا عجيبا..كل شيء اليوم يسير مقلوبا معكوسا!...

الغانية : لا ...أنت السلطان دائما ...أما أنا فهي التي في وضع شهرزاد الجالسة دائما عند قدميك!...

السلطان : شهرزاد القابضة على رقبة شهريارها القلق حتى يدركة الصباح !.. [٢٣]

قد يمكن تحديد بعض أوجة الشبه بين السلطان وبين شهريار كما رسمه الحكيم في الثلاثينيات في مسرحيته " شهرزاد" وهذا الشبه شبه طفيف فشهريار كان يجوب الأرض- منتظرا - يبحث عن الحقيقة أما السلطان فلم يكتف بالبحث بل كان أكثر نضجا وجسارة فكشفها في عقر داره، وقد مضى في طريقه إلى نهايته متحملا تبعة اختياره غير مبال بأنه عبد في نظر القانون!ولعل هذا يدفع إلى القول بأن شخصية السلطان مرسومة بعناية وكذلك شخصية الغانية فهما مؤثران مسرحيا- إن صح التعبير- فهما [مثال لشخوص المسرح ، فبينهما من التشابه والتضاد مايربطهما ربطا متينا كندين علي اختلاف مكانهما ، فالسلطان في عليائه، والغانية في مكانها الزرى من المدينة بينهما من أسباب التشابه مالا نفطن إليه في بداية المسرحية ، فكلاهما يسير في الطريق الذى اختاره ولا يحفل بما في الطريق من أوحال وكلاهما يصل إلى الحرية بهذه الطريقة ، وكلاهما يعلو على بقية

الشخوص ولا يجد كفئا له فيمن حوله، فالسلطان يرفض تآمر وزيره ويسمو على تحايل القاضي، وهو شجاع لا يعرف المناورة، أما الغانية فتكشف هذه المناورات ولا تحفل بها ، وهى لا تحفل بما يقوله الناس عنها، ولا تعبأ بأن تشرح لهم الحقيقة......ومن المفارقات العجيبة أن نكتشف في البداية أن السلطان متاع عقيم وأن الغانية في النهاية سيدة حرة بكل مالهذه الكلمة من معنى ، وهى التى تمنح السلطان حريته كما أنقذت رقبة المحكوم عليه من قبل..] . (٦٤)

يكتشف السلطان أن الغانية إمرأة حرة وشخصيتها تختلف تماما عما يشاع عنها وفي ذات الوقت تكتشف الغانية أن السلطان رجل شجاع لطيف يحمل في داخله صفات الإنسان أكثر من صفات السلطان المغرور المتعجرف كما كانت تعتقد !! ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى الجماهير ومن خلال حوار بين الخمار والإسكاف يبدو الانتظار مستمرا كما يبدو أن الرهان بينهما لايزال قائماء وكلما أضاء نورالحجرة التي يوجد بها السلطان والغانية أو انطفأ بدت تعليقات كل منهما التي لاتخلو أحيانا من التعريض بالسلطان والغانية على السواء !! والانتظار مستمر .

الإسكاف : الفجر لم يزل بعيدا ، وقد بدأ يداعبنى النعاس !...

الخمار: اذهب الى فراشك ! ...

الإسكاف : أنا ؟! .... مستحيل ! ... المدينة كلها تسهر الليلة وأنا الذى ينام ؟! ...بل إنى أجدر الناس جميعا بالسهر حتى الفجر .. كى أشهد هزيمتك ..(٦٥)

لم يكن الخمار والإسكاف فقط هما اللذان ينتظران بل المدينة كلها تنتظر أذان الفجر وكما كان تأخير المؤذن [سببا فى بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سببا فى انفراج الأزمة وإيذانا بتوقف الحركة ، فالقاضى الذى لايهمه من القانون إلا حرفيته يأمر المؤذن بالأذان بعد منتصف الليل بقليل ويطالب المرأة بإطلاق سراح السلطان]. (٦٦)

السلطان : (وهو ينظرالى السماء) الفجر؟!..في هذه الساعة؟!

الوزير : نعم يامولاي السلطان!...!

السلطان : هذا حقا عجيب ..ماقولك أيها القاضي؟!

القاضى : لايامولاى السلطان...الفجرلم يبزغ بعد!...هذا شيء واضح نحن مازلنا بالليل!..

الوزير : (للقاضي وهو مندهش) لكن ..

القاضي : لكننا كلنا قد سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر؟ أسمعت ذلك أيتها المرأة؟!

الغانية : نعم..سمعت! ...

القاضي : ......مادام قد صدرمنك هذا الاعتراف ، فلم يبق لك إلا الوفـــاء بوعــدك ، هاهى ذى حجة العتق، وما عليك إلا التوقيع... (٦٧)

وكما رفض السلطان الشجاع السيف برفض التحايل على القانون مرة أخرى، وهذا هو الذى يمنحه حريته عن طيب خاطر من جانب الغانية.

السلطان :(صائحا) ياللعار! ..كفي ..كفى!.أبطلوا هذا العبث! كفوا عن هذا الصغـــار!. إنها لن توقع.. إنى أرفض رفضا باتا أن توقع بهذه الطريقــة!...وأنــت يــا قاضي القضاة ألاتخجل من اللعب هكذا بالقانون؟!......خيبــت ظنــى فيــك ياقاضي القضاة !..اهذا هو القانون في رأيك؟!..اجتهاد وبراعـــة فىالتحــايل والتلاعب؟!..... هل تظن أني أقبل إنقاذى بمثل هذه الوسائل؟! (٦٨)

وتنتهى المسرحية بتوقيع الغانية عن طيب خاطر معلنة إعجابها بالسلطان الشجـــاع الذى ضحي بنفسه في سبيــل المبدأ والقانون والذى يعلن علي الملأ أن هذه المرأة إمرأة فاضلة نبيلة مانحا إياها ياقوتة التاج الكبرى.

٣ - ٤

ازداد إحساس الكتاب والمثقفين بالرغبة في الانتماء إلي تراثهم الحضارى بعد ثورة ١٩٥٢فاتجهوا إلى التراث الشعبى، ولم تعد ألف ليلة وليلة كافية كمصدر وحيد للمســـرح المعتمد علي التراث -خاصة بعد أن فجرت الثورة الكثير من الوعى لدي الكتاب بقضايـــا مجتمعهم وآمالهم وطموحاتهم ، فبدأت محاولات البحث عن مسرح ذى هويـــة مصريـــة، وقد سارت هذه المحاولات في طريقتين، إتجه الطريق الأول نحو محاولة الاســـتفادة مـــن الأدب الشعبى والموروث من أساطير وحكايات وسير شعبية لخلق تيمات درامية يســـتفاد منها لإسقاط واقع معاصر أو خلق ما يمكن تسميته بـــالتزاوج الدرامـــى بيــن الأصالــة (التراث) والمعاصرة(الواقع). أما الطريق الثانى فقد إتجه نحو محاولة البحث عــن شكــل جديد عن طريق محاولة الاستفادة من أشكال الفرجة الشعبية المصرية لخلق شكل مسرحي ذى هوية مصرية

وفي محاولة الاستفادة من الأدب الشعبي وجد الكتاب والمثقفون أن [ماينطبق على الأسطورة من حيث المرونة ينطبق علي الحكاية الشعبية عامة، وخاصة وأن الأسطورة تعتبر بمثابة المنبع أو الأصل الذي تتفرع منه الحكاية الشعبية] (٦٩) ، والحكاية الشعبية عامة تتسم بخصائص هامة وأول هذه الخصائص وأهمها[أن الحكاية الشعبية عريقة أي أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو مؤلف معروف...وأنها تتسم بالمرونة ، وهذه المرونة تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف إليها أو يحذف منها عن طريق الراوي الجديد الذي يبدل مضامنيها وعلاقاتها تبعا لمزاجه أموقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية...وغالبا مايستفاد من الحكايات الشعبية فى تجسيد القضايا الاجتماعية والواقع الاجتماعى خاصة وأن هناك نوعا من الحكايات الشعبية يصفه الدارسون بانه حكايات ذات واقع اجتماعي وهي تلك الحكايات التى تكشف عن الصراع الطبقي وعن علاقة الجماعات الشعبية بعضها ببعض]. (٧٠) ولما كان الشكل دائما يرتبط بالمضمون ، بحيث لا يمكن فصل الشكل عن مضمونه.والمضمون عن شكله -إن صح التعبير- فقد اتخذ كتاب الدراما الخطوة الثانية للبحث عن الشكل المناسب لتقديم هذه الأعمال الدرامية وإن["كان واقع المسرح المصري يبين أن التجربة العملية قد سبقت التنظير، فقدمت فعلا تجربة " ياليل ياعين" لعرض وتجسيد الأدب الشعبي علي هيئة شكل مسرحي ورقص شعبي ١٩٥٨، ومسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج موسم ٦٣- ٦٤] (٧١) .

أما على صعيد التنظير فقد" بدأت المحاولات مع بدايات ١٩٦٤م وقد تبناها من الكتاب يوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومن النقاد د. على الراعى ويتمثل إنجاز [يوسف إدريس في مجال الفن المسرحي المصري المعاصر في إصراره المستمر والعنيد علي البحث عن شكل فني جديد وأصيل ينبع من جدة المضمون وخصوصيته في الوقت نفسه](٧٢) وكان أهم مادعا إليه إدريس في نظريته هو توفر المشاركة الجماعية بين شخوص العمل أو بمعني أدق الشخوص تؤدى مضمون العمل مع المشاهد فالمسرح [ليس هو المكان أو الاجتماع الذي" تتفرج" فية على شيء، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة فرجة أو"رؤية" ومشاهدة، أما المسرح فهو اجتماع لابد من أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص من بدايته إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا....وفى كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توفر عنصرين أولا الجماعة والحضور الجماعي وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل ما] (٧٣).

إذن أهم سمات المسرح الذى يدعو إليه إدريس أنه يعتمد على التجمع والمشاركة، وهو من حيث المعمار غير مقيد بشكل معين من حيث البناء ، بل هو يشبه الحلقة أو الساحة- لايوجد فيه حائط رابع وهو ما يعرف بكسر الإيهام المسرحي لأنة يعتمد على المشاركة بين الممثل والجمهور - ليس له أبواب دخول أوخروج وذلك لإلغاء المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدي الدور - الممثل- ومن يشاهده المتفرج.

كذلك يستخدم هذا المسرح[تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبية، يقضى بإسناد أدوار النساء إلى الرجال واستخدام العراك الشعبي المعروف باسم الردح.وتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجماهير، والنمر المأخوذة من الكوميديا المرتجلة، موقف تبادل الأدوار بين الخادم وسيده] (٧٤). ومهما اختلف النقاد أو اتفقوا حول جدوى هذه التجربة التى نادى بها إدريس فإنه من المؤكد أن يوسف إدريس أصبح بدعوته هذه صاحب [الريادة فى التأصيل القومي للمسرح المصرى والعربى، وأنه كان أول كاتب مسرحي في العالم العربى يمهد لكل المحاولات والتجارب التى سعت إلى البحث عن الأصول القومية للمسرح العربى]. (٧٥) أما توفيق الحكيم فقد كان له رأى فى عملية البحث عن الشكل المسرحى أو القالب -كما أسماه- المناسب لتقديم الأعمال المسرحية فقد رأى أنه [يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر .. المرحلة التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص. إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية ، والمداحين والمقلدين] . (٧٦)

ومهما يكن الأمر فلم تكن محاولات إدريس والحكيم إلا انعكاسا للاهتمام الذي سيطر علي فكر كتاب الدراما في البحث عن تأصيل المسرح المصري ومحاولة خلق هوية خاصة تميزه .

٥ - ٣

في عام ١٩٦٤ كتب يوسف إدريس " الفرافير " فكانت بمثابة التطبيق لنظريته التى دعا فيها إلي مسرح ذى هوية مصرية، وقد اعتمد فيها علي الموروث الشعبي المصري شكلا ومضمونا.(*)

والفرافير مكونة من جزأين يمكن دمجهما في جزء واحد ، بل ويذهب الكاتب في مقدمة العمل إلي إمكانية تمثيل الجزء الثانى قبل الأول ، ولم يحدد الكاتب زمانا ولا

مكانا للأحداث ، والعمل ليس عملا تقليديا [عرض - أحداث- شخــوص - صــراع - ذروة -انفراج] وإنما هو عبارة عن مواقف متعددة يربط بينها فكريا وفنيا اعتمادها علـــي الموروث الشعبي الذي يفجر بدوره الموقف تلو الآخر من خلال العلاقة بين"فرفــــــور" و"السيد " ، والشخوص في الفرافير ما هي إلا رموز ("المؤلــف - فرفــور - الســيد - الزوجتان -زوجة الفرفور - مدام حرية) ومن خلال العلاقة الأبديـــة بيــن " فرفــور" و"السيد " ، وأثناء خوضهما دروب الحياة معا يذعنان لقوانينها ويواجهان معا مشكلاتــــها المختلفة محاولين البحث عن إجابات لمعنى الحياة والوجود.وقوانين الطبيعة والمجتمـــع والسياسة .

القضايا التي يريد طرحها الكاتب في النص قضايا اجتماعية وسياسية تدور حـــول بحث الإنسان عن اجابات لمعنى وجوده ومعنى الحياة والقوانين والنظم التى تحكمها وقــد اعتمد إدريس علي الموروث الشعبي في طرحه لهذه القضايا داخل العمل .ويمكن رصـــد ظاهرة الانتظار في العمل منذ بدايته وحتى نهايته ، والانتظار في العمل له سمة ممـــيزة فرضها الشكل المسرحى الذي حدده إدريس - إن صح التعبير - فلم يكن الانتظار قاصرا علي شخوص العمل فقط وإنما امتد ليشمل جمهور المشاهدين أيضا باعتبارهم جزء مـــن العمل أو باعتبار أن مشاركتهم جزء من اللعبة كما حدده إدريس نفسه وهو الشرط الرئيس الذي وضعه المؤلف حتي يبدأ فرفور والسيد التمثيل أو التشخيص.

يبدأ العمل بشخص يقف في مواجهة الجمهور ويخاطبه مباشرة معلنا أنه " مؤلـــف الرواية "ويدعو هذا الشخص الجمهور إلي الاشتراك في التمثيل وهو بذلك يحاول إزالـــة الحواجز بين بعضهم البعض من ناحية وبينهم وبين خشبة المسرح أو منصة التمثيل مـــن ناحية أخري.

المـــؤلف : ...... إحنا كان ممكن نبتديها علي طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الضلمة لوحده كأنه في سينمــا ، إنما إحنــا مــش في سينمــا ، إحنا في مسرح ، والمسرح احتفال، اجتماع كبير ، مهرجــان ، ناس كثيــر ، ناس ، وبني آدميــن سابو المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين تلاته مـــع بعـــض، عيــله إنسانية كبيرة اتقـــــابلت وبتحتفل أولا إنها اتقابلت وثانيــا إنــها ح تقوم فـــي الاحتفـــال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفســيها بكـــل صراحـــة ووقاحة وانطلاق . (٧٧)

وأولي ما يلاحظ من كلمات المؤلف ، هو محاولة الكاتب كسر الإيهام - كما أشرت سابقا - حتى يقنع الجمهور بأن ما يراه الآن ليس حقيقة ، بل هو خيال ، فى خيال مشكلة الجمهور مدعو للاشتراك في حلها ، قضية ستطرح والمطلوب مناقشتها معا ومشاهدتها بل والضحك منها ، وذلك حتي [لا يستغرق التمثيل الجمهور فينسي أن يفكر ويضيع عليه قصده الأساسي وهو مناقشة فكرة معينة وتقليبها علي مستوياتها المختلفة][٧٨].

ثم يمضي المؤلف في التركيز علي مشاركة الجمهور عن طريق مخاطبته مباشرة مؤكدا أن العمل الذي سيراه الجمهور سوف يتم تأليفه الآن وغير معد من قبل . يقدم المؤلف فرفور للجمهور ولكن يجب قبل ظهوره البحث عن سيده ولكن فرفور لا يمهل المؤلف ويدخل قبل موعده المحدد

المؤلف : .... مين قال لك تدخل ..... زى ما دخلت اخرج.... يا لله.

فرفـور : لا يا حدق ... وانت اللي تخرج .

المؤلف : أنا ؟ ؟ .

فرفـور : أمال أنا ؟ ... أنت مألف تألف بره هناك .. إنما أنا فرفور هنا.

المؤلف : طب مش لما أقدم سيدك الأول للجمهور .

فرفـور : ما لكش دعوه اقدمه أنا .

المؤلف : طب أقدمك انت علي الأقل .

فرفور : يا أخى انت عارف تقدم نفسك لماح تقدمني ..... ودا ايه ده يا أخويا (ناظرا إلي المؤلف من أعلي إلي أسفل) دا ماله عامل فى روحه كده.[٧٩]

يبدأ فرفور بالسخرية اللاذعة من المؤلف ، وتأتى هذه السخرية من خلال بحثها عن "السيد" ويمكن ملاحظة الانتظار في عملية البحث ووجود السيد أهم شروط اللعبة .

المؤلف : ...... أما نشوف المهبب سيدك، ده راح فين .. ده كان في إيدى دلوقتى .... يا أخى خلي في عينك نظر ودور معايا.

فرفور : أنا مالي يا عم... هاتلي سيد اشتغل .. ما فيش سيد ... ح اشتغل عليك ؟

المؤلف : أصله شكله تاه عن بالي يا فرفـور وأنت عارف أنا بانسى كتير . يكونش ده (يختار أحد الجالسين ويدخله إلي المسرح) هو دا يا فرفور مش كده ؟

فرفــور : دا هه...(ينظر إليه با شمئناط ويدور حوله ويرفع جاكتته ويدق علي صدره باصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحًا من الخشب فيرن صدر الرجل وكأنه مــن الخشب) إيه ياخويا ده .. دا ماله كده ...... دا باينه جــاي ســن التخشيبــه لطع.........انت بتشتغل إيه يا عم ؟ أوعي تكون سفتش تموين ؟ (يــأكل قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيدا) أقطع دراعي إن العيش ده متأكل قبله وساله . خايف ليه ؟ وانت سيد ملعب قوي يا وله .. دا ولا المعجون بميــة سيدا سيد .. انت يا ... (٨٠)

تتضح معالم شخصية فرفور بمجرد دخوله علي المسرح ، فــهو يتمتــع بــروح الفكاهة والدعابة والسخرية ، ففرفور هو [التمثيل الصارخ للمزاج المصــري الصحيــح ، المزاج الساخط في مرح وبلا تدمير ، والذي يعتمد علي السخرية كسلاح أساسي يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة ، وهو يصدر في هذا كله عن الطبع والسليقة دون أدني تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور بقدر ما هو فرفور فــي حياتــه العادية .. في البيت وفي الحارة وفي الحي] (٨١)

المؤلف : أنا مش فاضيلك يا فرفور يا أخي عندى شغل ومواعيد

فرفــور : شغل والا مش شغل و أن مالي هو أنا اللي ضيعته.

المؤلف : يا فرفور يا أخي عندى حلقات في الإذاعة لسه والله مــا كتبتــها أنــا مــش فاضي..دور انت عليه

فرفــور : أدور أنا ؟ أنا مالي .. أنا قاعد هنا مطرحي حاطط رجل على رجل لغاية ما تجيب لي سيد (يجلس فى الهواء وكأنه جالس علي كرسي ويضع ســاقا فــوق ساق) (٨٢)

الاثنان ينتظران من يقوم بدور " السيد " ولا يكف فرفور عن السخرية اللاذعة من الجمهور ومن المؤلف واصفا إياه بأنه مؤلف " مكلفت " لا يتقن عمله ، فهو يبحث لفرفور عن أى سيد والسلام!! ، وهو دائما مشغول حلقات في الإذاعة ومقابلات في جروبي (علي ودنه) علي حد تعبير فرفور، وكلما مر الحدث اتضحت معالم شخصية فرفور ، وهو في النهاية بطل مصري [ليس مثل بطــل الإغريــق الــتراجيدى ، وليــس كبطــل أوربــا السيكولوجى ولا بطل أمريكا البراجمانى وإنما هو بطل فلكلورى نابع من باطن الشعــب

وأعماقه ليعبر عن أدق خلجاته في سخرية جادة أو جدية ساخرة ، إنه صورة ناطقة لابـن البلد في مصر ، أوهو مثال صادق للبطل الروائي المصري ، الحدق ، الذكي الســاخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة علي الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان]. [٨٣] وبعد رحلـة بحث مليئة بالسخرية يعثر فرفور علي " السيد " الذي كان نائما بين المتفرجيـن ، يبـدأن الاستعداد للتمثيل والذي لا يخرج عن كونهما - طوال المسرحية - " فرفور" و "السـيد" ، ولا يستطيع السيد البدء في ممارسة سيادته علي فرفور إلا إذا اندمج فرفور في دوره وهذا هو شرط العلاقة بينهما

فرفـور : لأ .. ما هو اعمل حسابك .. الرواية لسه ما ابتدتش وأنا ماندمجتش لسـه ، لما اندمج وابقي فرفور ابقي اشتم زى ما أنت عايز ....

السيـد : طب اندمج لي حالا عشان أوريك ... اندمجت ....

فرفـور : لسه شويه ... [٨٤]

تبدأ ملامح القضية التي يريد الكاتب عرضها في العمل تتضح شيئا فشيئا ، بعد أن يتم اندماج فرفور ، وأول شيء يبدو هو رؤية الكاتب حول العلاقة بين السادة والفرافـير - من خلال الشرط الذي وضعه لهذه العلاقة.. اندماج فرفور - فالسيد لا يستطيع ممارسة سيادته إلا إذا اندمج فرفور وهذا يعني أن سيادة السيد لا تتم إلا بموافقـة فرفـور علـي ذلك.يؤكد ذلك موقف فرفور من السيد-طوال المسرحية - حيث يظهره الكـاتب وكأنـه المتحكم الفعلي في تصرفات سيده ، فهو الذي يعرض علي سيده الأسماء التـي يريـد أن يختارها لنفسه ، ثم الوظائف المختلفة التي يختار منها وظيفة تلائمه .

السيد : ما عاكشي سيجارة بقى ؟

فرفور : لا .. سيجارة ايه .. اتوزن بقي واتعدل واندمج خلينا نبتدي لحسن يطب علينا المؤلف يلاقينا قاعدين نهنكر كده نروح في داهيه .

السيد : طب سيد وعرفناها .. إنما أنا اسمي ايه ؟

فرفور : وأنا إيش عرفني ما تسأل اللي ألفـــك ...

السيد : أنا ما اعرفش إلا أنت .. أنا اسمى ايه ؟

فرفور : انت اسمك سيد وخلاص ....

السيد : لا لا لا هو ده معقول هو فيه سيد من غير اسم؟إسمع يا وله يا فرفور سميني ياوله.

فرفور : اسم النبي حارسك .. عايزني أسميك ؟...

السيد : أيوه .. شوف لي اسم كده يليق بـواحد سيد زيى ...يا وله أنا بأمرك تلقـالى اسم محترم .

فرفور : خلاص ..نسميك الجحش . (٨٥)

ثم يستعـرض فرفور المزيد من الأسماء ساخرا منها ومن سيده.، ينتهى الموقـف بالاتفاق علي أن " السيد " " اسمه " السنيد وكفى !! ثم يبدآن في البحث عن وظيفة لـهذا السيد – وأيضا السيد يقوم بهذا عن طريق فرفور الذي يجب أن يجد له وظيفة محترمـة- فيعرض فرفور العديد من الوظائف علي السيد الذي لا تعجبه هذه الوظائف ومن خـلال عرض هذه الوظائف (رأس مالية وطنية – مثقف – فنان- مطرب – محامي – وكيـل نيابة – دكتور – محاسب – لاعب – مذيع – عسكرى مرور – شحات – مهندس) ينقـد إدريس الواقع الاجتماعي ، ويبدو الانتظار واضحا من خلال هـذا العـرض للوظـائف وللأسماء من قبلها – بطريقة فرفور – وما دامت اللعبة قائمة علي اشتراك المشاهد ، فهو أيضا ينتظر الوظيفة التى سيوافق السيد علي اختيارها ... يختـار السـيد فـي النهايـة ...وظيفة " تربي "

فرفور : ....انت مبسوط من شغلك ؟

المتفرج : قوى قوى ....

فرفور : وبتشتغل ايه ....

المتفرج : بدور علي شغل ...

فرفور : جالك كلامى ! ...

السيد : أمال لما ما حدش عاجبه شغله بيشتغلوا ليه ؟

فرفور : من قرفهم بعيد عنك .

السيد : من قرفهم بيشتغلوا ؟

فرفور : وهو يعنى عاجبك شغلهم قوى ما هو راخر يقرف

السيد : يعني الواحد عشان ينقي له شغلانه كويسة .

فرفور : ينقى أقرف شغلانه

السيد : يعنى أحسن شغلانه هى أقرف شغلانه..خلاص استبينا..ح أشتغل تربى..هـه .. يالا بينا (٨٦)

يبدو الانتظار واضحا فى العمل عندما يقرر " السيد" أن وظيفة " الــتربي" هــى أنسب الوظائف باعتبارها هى وظيفة الأسياد الحقيقية - على حد تعبير " السيد" - ومن ثم فهو يبدأ العمل مباشرة .

فرفور : تعمل ايه ؟

السيد : أهه نتسلى شوية نفحر قبر واللاتنين نفوت النهار .

فرفور : أما أنت حته سيد إنما سيد صحيح .. ده كل شيء فــى الدنيــا بيتعمــل جــاهز إلاالقبور دى لازم تتعمل تفصيل .. هو فين الميت ده اللى ح تفحر له ؟

السيد : موجود ..

فرفور : فين ؟

السيد : موجود ، زمانه دلوقتى بيعدى من شارع مش واخد باله ، راكب معدية ، سابق عربية لورى وحابس له بنفسين ، رايح مستشفى الدمــرداش ، كلــها ســاعة وتلاقيهم جايبينه .

فرفور : يعنى أنت ضامنه كده فى جيبك ؟

السيد : إلا ضامنه ، ده خصوصا الراجل بتاع الدمرداش ده .. ده أكيد ..

فرفور : واشمعنى الدمرداش يعنى والقصر العينى كويس ؟

السيد : لا أصل القصر العينى مالوش دعوة .. ده العيان بيموت قبل ما يخشه ..

فرفور : يعنى انت متأكد إن جايلك ميت جايلك ميت ؟

السيد : متأكد أوى ده مافيش النهاردة أسهل م الموت ، ديك النهار واحد أعرفــه جــه يحلق دقنه مات . (٨٧)

والانتظار كما هو واضح من الحوار السابق - يسهم بشكل أو بآخر فــى إبــراز ملامح الشخصية كما يتضح من خلاله نقد الكاتب للواقع الاجتماعى. يعمق هذا النقد رؤية فرفور ونظرته للحياة التى لاتخلو من فلسفة يمكن أن يكون الانتظار بعدا من أبعادها .

فرفور : بدل ما نعيش عشان نموت نموت عشان نعيش ؟

السيد : إزاى نموت عشان نعيش .

فرفور : .... يعنى بدال ما ننوى نعيش ونخاف ونتغم م الموت ليطب علينا ، ننوى نموت نقوم كل يوم نعيشه نفرح إننا عشناه وإذا متنا يبقى مــاجبتش مــن عندهــا حاجه.

السيد : ويبقى فى الحالة دى أحسن طريقة إن الناس تشتغل تربية .

فرفور : بس العيب بقى يشتغلوا تربية ؟ على مين ؟ يدفنوا مين ؟

السيد : يدفنوا بعض .

فرفور : طب وجبت إيه من عندك ما هم طول النهار بيعملوا كده (٨٨) .

وفى خوض فرفور لدروب الحياة يأتى نقده لشكلين من شكول الانتظــار ، ينتقد فرفور الانتظار اليائس - إن صح التعبير - والانتظار الميتافيزيقى على حدٍ سواء .

فرفور : الجدع الجدع ؟

السيد : اللى ينتحر ؟

فرفور : دى هيافة دى .

السيد : دى اللى يتصوف ؟

فرفور : دى قلة حيلة .

السيد : اللى يعيش كده وخلاص ؟

فرفور : ما تبقاش عيشة .. دى تبقى موت حى .

السيد : أمال مين بقى الجدع الجدع ؟

فرفور : ما أعرفش .... (٨٩)

يبدأ الخلاف يدب بين فرفور وسيده عندما يبدأ العمل ، والعجيب أن الســيد يــردد مبادئ ولايعمل بها .. ومن هنا تبدأ ملامح القضية أو المشكلة تتضح .

السيد : ......أمرنا إلى الله نشتغل .. بس يكون فى علمك .. آه .. أنا لازم تنطبق على كل قوانين عقد العمل الفردى ..آه .. لافصل تعسفى ولاجــزاء بــدون تحقيــق ولاكلام فارغ من ده .... دا احنا اللى بنعرق لازم احنا اللى نــاخذ نتيجــة عرقنا ..كده والا لأ يارجاله ؟ ..... الشرط نور والشرط عند العمل يتفع ســاعة الرفد .. وأنا ما أحبش أترازل على حد ولا حد يترازل علي .. مفهموم كده والا مش مفهوم .

فرفور : مفهموم..

السيد : استبينا يعنى ؟

فرفور : استبينا ....

السيد : طب آدى الفاس أهه واشتغل أنت ..

فرفور : أنا اللى أشتغل ؟

السيد : الله ؟ أمال مين اللى يشتغل ؟

فرفور : أنت ...

السيد : لا أنا سيدك وانت اللى تشتغل لى .

فرفور : وعقد العمل والرزالة والرفد وكل ده ؟

السيد : ماشي كله .

فرفور : على ...

السيد : لا .. على أنا ...

فرفور : وعليك ليه مش أنا اللى ح اشتغل .

السيد : ما أنا راخر ح اشتغل برضه ..

فرفور : حاتشتغل إيه ؟

السيد : سيدك .[90]

يعترض فرفور ، ولكن السيد يلجأ إلى المؤلف الذى يحسم الأمر "انت سيد يعلى سيد .. وانت فرفور يعلى فرفور ورجلك فوق رقبتك" ويذعن فرفور - فى ظل إرهاب المؤلف - ويبدأ السيد فى ممارسة سلطاته على فرفور والتى تتلخص فى (مادام أنا سيدك يبقى رأيى دايماً أحسن من رأيك) ولذلك فهو يصدر الأمر تلو الأمر ولايملك فرفور سوى التنفيذ مهما كان هذا الأمر أو ذاك سخيفاً ، يحاول فرفور - بعد أن ضاق من كثرة الأوامر - أن يسأل ويستفهم لماذا أصبح السيد سيداً ؟ ولماذا الفرفور .. فرفور ؟ وتأتى الإجابة حاسمة على لسان المؤلف أيضاً .

المؤلف : ودى جايزه سؤال .. دى حقيقة زى الشمس .. كمان شوية تيجى تقول لى انت المؤلف ليه .. ما فيش حاجة هنا فى روايتى اسمها ليه، فيه نعم وبس ، فاهم ؟

فرفور : ليه ؟ (ثم مستدركا بسرعة) نعم ..

المؤلف : أنا عارف ألاعيبك يافرفور وانت مش حا ترجع مرة إلا أما تفوق تلاقيك مرمى بره فى الشارع .. اسمع .. ده سيدك من غير ليه وما لهش .. وانت فرفور من غير كانى ولامانى وأى حاجة يقول لك عليها لازم تعملها ماذا او إلا (يشير بيده فيخطو داخل دائرة المسرح عملاقان ضخمان رهيبان فى نظراتهما توحش وتحدى) أخليهم يرموك بره .. سامع ..[91]

يذعن فرفور - تحت الضغط والإرهاب - متقبلاً الفكرة كما هي دون مناقشة، وهنا تبدأ القضية المطروحة تتضح تماماً بجميع أبعادها ، وهى قضية أو مشكلة التبعية والسيادة بكل جوانبها السياسية والاجتماعية والفلسفية مجسدة في شخصيتي " السيد " و"فرفور " [اللتين ابتعثهما الكاتب ابتعاثاً من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة][٩٢] .

والقضية أو المشكلة بهذه الصورة وبهذا الطرح تناسب الشكل الذى اختاره إدريس للعمل، وتناسب المسرح الذى دعا من ناحية البناء المعمارى و" التبعية والسيادة " مشكلة تعتمل فى ضمير الشعب المصرى على خمسة أو ستة آلاف عام ، والتى أثرت بدورها فى منطق تفكيره وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة ، فكانت الفرفورية - إن صح التعبير - إحدى سمات الشخصية المصرية بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية، فإن أمكن طرح هذا السؤال : ممن يسخر هذا الشعب؟ وممن يتهكم؟ فالإجابة تتلخص في معاناة هذا الشعب تحت نير الاحتلال الأجنبى منذ عهد الهكسوس إلى الوقت الحاضر حيث شهد -هذا الشعب- وجوهاً غريبة وطبائع متباينة وأجناساً متنافرة ، وذاق من الظلم والجور ما لم يذقه شعب آخر، وكان من جزاء هذا كله [أن ذهب بعض المؤرخين إلى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين .. إحداهما لأصحاب السيادة والأخرى للمسودين الخاضعين، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين، وعنصرين مستقلين لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يذق طعم الحرية والاستقلال][٩٣] .

يمكن استشعار كل معانى القهر سياسياً واجتماعياً من خلال العلاقة بين فرفور والسيد أو التبعية والسيادة .. ومن خلال .. ذلك يتعرض الكاتب لقضايا كثيرة .. العدل الاجتماعي، الحرية، نفس الفكرة تقريباً تناولها صلاح عبد الصبور فى "مسافر ليل" من خلال العلاقة بين الراكب وبين محصل التذاكر والفارق الوحيد بين طرح إدريس وطرح عبد الصبور للفكرة أن عبد الصبور كان أكثر تكثيفاً للحدث وهذه سمة من سمات الدراماالشعرية ، أما إدريس فكان أكثر شمولية وتعميماً . وعلى هذا فالانتظار فى النص يتمثل فى انتظار فرفور للتخلص من تبعيته للسيد ومن ثم فهو دائم البحث عن نظام

يخلصه من أسر التبعية ، وبذلك يكون الانتظار بعداً هاماً من أبعاد القضية المطروحة ومن أبعاد حلولها - كما يتصورها كل من فرفور والسيد .

يمعن " السيد " قهراً فى فرفور منذ أن وافق فرفور- تحت وطأة الإرهاب - على استمرار العلاقة التى فرضت عليه .

فرفور : تعبت من إيه ؟

السيد : م الشغل .

فرفور : الحقيقة الحقيقة كان الله فى عونك .. دانت لازم تستريح حالاً ..

السيد : أنا مش عايز استريح ..

فرفور : أمال عايز ايه ؟

السيد : عايز أتجوز .

فرفور : إيه ؟ ؟

السيد : أجوز مش فاهم يعنى إيه أجوز .

فرفور : طب ما تتجوز حد حائك .. واللايكونش عايز أجوز له كمان .

السيد : وفيها إيه دى .. مش أنا سيدك وانت فرفورى .... تجوزلى أنا ..

فرفور : يعنى أنا أدور على العروسة وألقاها وأشبكها وأخطبها وإكتب كتابى عليها و....

السيد : وتستتى عندك لغاية هنا وتفرمل .

فرفور : تسيبلى يعنى كل العليق اللى فى الدنيا وانت تاخذ الورد ع الجاهز دانت سيد رزل قوى .

السيد : أهي كل الأسياد كده - يالله شوف شغلك . (٩٤)

يبحث فرفور للسيد عن عروسة فى وسط المتفرجين ، فيقع الاختيار على إحدى المتفرجات وهى من نفس طبقة السادة من عيلة " الهايف " وهى أكبر عائلات البلد ، فتاة متحررة جداً.... " تموت فى الفلوس " ... ".وتموت فى الشبان " وعيله يجب أن يمنحها زوجها - السيد - الحرية الكاملة مع أصدقائها (إذا كان يخلينى أرجع البيت الساعة اتنين أو أكتر يبقى كويس ، قبل كده يبقى رجعى ... ويسمح لى احتفظ بأصدقائى ، الرجالة يعلى)، ...يوافق السيد على كل الشروط - بعد استفتاء فرفور - (شوف يافرفور إذا كان مزاجى عاجباه الست دى واللالا) ؟! تدخل سيدة فى زى راقصة شرقيه!! قابلها

المؤلف صدفة فأرسلها لتأخذ دور زوجة السيد وهنا تتعقد المشكلة فيـــدور عــراك بيــن المتفرجة وبين هذه الراقصة يبدو من خلاله ما يسمي أو ما يعرف " بالردح " وهــو مــن التقاليد الشعبية الموروثة!!، ينتهي الأمر بأن يتزوج " السيد " الاثنتين ، ثم تأتى زوجـــة فرفور -التى أرسلها المؤلف أيضاً- وإذا بها كحظه العاثر- قبيحة المنظر "مسترجلة" ..!!

فرفور : أنا طنيب النبى ياسيد .. ابعد عنى الولية دى ....

المرأة : والله ولا الحكمدار يقدر يبعدك عنى .. دانى حبيتك من أول ماشفتك وكان اللــى كان .. بس لوما تتزفلطشى منى كده .

فرفور : (زاعقاً فى هلع) أنا فى عرضكم يا ناس .

المرأة : قول مهما تقول واعمل مهما تعمل ، ركك ايدى تتلايم على ايدك .

فرفور : أقطعها وحياة الحسين أقطعها .

المرأة : إيه .. طيب تعالى بقى (وتطبق عليه وتمسكه) .

فرفور : يا بوليس .. يافرقة بــ .. يافرقة الإنقاذ بتاع البلدية .. يــا اسعاف ، يــابتوع الصحة .. يا د . د . ت (يحاول التملص). (٩٥)

ينتهي الموقف بالزواج .. وبعد لحظات يبدأ إنجاب الأطفال من كلتـــا الطبقتيــن : الفرافير والسادة !!وانتظار الفرافير مستمر . يبدأ الفرفور والسيد فى ممارسة عملـــهما : السيد يأمر الفرفور والفرفور يحفر القبور ، وتصادفهما أولى المشكلات عدم وجود ميت..

السيد : وبعدين يا فرفور ؟

فرفور : ولا قبلين هى مالها مزنقة قوى كده ليه.. بقى لنا كام يوم أهه قاعدين ننـــش مــا فيش ميتين ندفنهم .. باين اليومين دول عطلة رسمية وما فيش مستشفيات .

السيد : ولا يهمك .. الموت ما فهوش عطلة ...

فرفور : ولا يهمنيش إزاى وأنا إن ما كنتش أجيبلها فلوس إلنهاردة تقتلنـــى ودى تعملـــها بجد.. شوف لنا طريقة بقى ؟

السيد : أنا اللى أشوف أمال انت شغلتك أيه ؟

فرفور : يعنى عايزيني أعمل إيه ؟ (٩٦)

ومن خلال الحوار السابق يمكن ملاحظة الانتظار ، كما يمكن ملاحظه القهر مــن جانب السيد ، وضيق فرفور ، يزداد هذا الضيق عندما يبدو حل المشكلـــة حيــن يظــهر

شخص ينادى على إحدى السلع ، التي يتضح فوراً أنها نفسه ، لإنه يريد أن يموت ، وهذا عمله الذى يرى فيه عين الحكمة اختصاراً للطريق، وعلى الفور يأمر السـيد فرفـور أن يقتل الرجل، ولكن فرفور يرفض ، يتدخل المؤلف ، فيذعن فرفور، ثم يرفض مرة أخرى، فيأخذ السيد على عاتقه أن يقوم بهذة المهمة ، ويفعل بيـن صيحـات اسـتنجاد فرفـور واستنكاره، ويصاب السيد بأزمة ضمير مفاجئة والتكفير عنها لا يكون إلا بـالمزيد مـن القتل !! الأمر الذى يدفع فرفور إلى الخوف على نفسه فيهرب مولياً ظهره للسيد والمؤلف متمرداعلى كل شيء.

السيد : انت اتجننت يا فرفور .. يا ولد أنا بأمرك انك تستنى .

فرفور : وبتأمرني ليه ؟

السيد : أنا سيد ..

فرفور : وأنت سيد ليه ؟ وسيد على ايه ؟ وليه انت تبقى سيد ليه ؟ أنا لا أعرفك ولا لـى أسياد .. أنا ماشى خلاص (يغادر المسرح مخترقاً الجمهور) .

السيد : يا ولد يا فرفور ..

فرفور : أنا مشيت خلاص ..

السيد : والفصل الثانى يا وله ..

فرفور : انت حر فيه انت واللى عملك سيد .. سلام عليكم . (٩٧)

وينتهى الجزء الأولى من العمل بالموقف السابق ، وبهذه الصورة يعد الجزء الأول من العمل بمثابة العرض السريع لمختلف أوجه النشاط الإنسانى من خلال علاقة الفرفور بسيده، وكان فرفور فيه منصاعاً تماماً لأوامر المؤلف ولأوامر السيد ، ويبدو الانتظار فى هذا الجزء واضحاً فى موقف هنا أو موقف هناك ، وهى مواقف تحكمها الفكرة الرئيسـية فى العمل وهى فكرة السيادة والتبعيه وما يترتب على العلاقة بينهما .. أدت إلـى تمـرد فرفور فى نهاية الجزء الأول محاولاً تحقيق حلمه – الذى ينتظره- فى الخـلاص مـن التبعية للسادة ، وكانت وسيلة إدريس فى نقل الفكرة وتصوير العلاقات فى هذا الجـزء [هى القافيه الشعبية والنكت وسرعه الانتقال بين شتى الموضوعات ، ولا يلـتزم يوسـف إدريس هنا بنمط محدد للتسلسل ، فهو تسلسل لا يحكمه إلا تطرق الحديث ، وإلا الفكـرة الأساسية طبعاً، وهى علاقة الفرفور بالسيد وبالمؤلف] (٩٨)

فى الجزء الثانى يتضح اعتماد السيد كلية على فرفور ، ويتضح ذلك منذ بداية هذا الجزء .

السيد : وبعدين يا ناس .. دى حاجة تنشف الدم .. بقى حتة واد فرفور زيه يوقفنى كده لوحدى .. أعمل إيه أنا دلوقتى .. أقول إيه .. اتصرف إزاى .. أجيبه منين .. أدور عليه فين.. يا أسيادنا حدش شاف فرفور ؟ حدش لمحه ؟ بقى دى وقفه توقفها لى يا فرفور.. يرضيكوا كده ؟ .. (٩٩)

يمكن ملاحظة الانتظار فى كلمات السيد السابقة ، فهو وحيد ، يبحث عن فرفور أو بمعنى أدق يبحث عمن يمارس عليه سيادته، فهو لا يمكن أن يصبح سيداً إلا إذا وجد "فرفور" وبينما هو كذلك يدخل فرفور إلى المسرح -من بين الجماهير - (يدفع عربة يد عليها نماذج سريالية تمثل أوربا وأمريكا وأجزاء من مدافع وطائرات ومشانق) .

فرفور : روبابيكيا ... روبابيكيا ... كل حاجة قديمة للبيع ... مجد قديم للبيع ... عظمة قديمة للبيع ...أسياد قديمة للبيع . بيكيا . (١٠٠)

يدخل فرفور فى محاورة مع واحدة من الجمهور مستخدماً اسلوبه الساخر - وهذا ايضاً يعد محاولة من الكاتب لتأكيد فكرة كسر الإيهام فى هذا الجزء - ويلمح السيد" فرفور" ، فينادى عليه ، يجد "فرفور" قد تغير ، فهو الآن يحدثه على قدم المساواة ، ويعامله على أساس ذلك .

السيد : إيه ده يا وله يافرفور ...ألف سنة قاعد أدور عليك ... دول مش ألف ده يجى خمستلاف سنه.

فرفور : ده لسه فيه داء الكدب الرجل ده ... ده احنا ما بقلنا مش خمس دقايق سايبين بعض قدامكم .

السيد : وكنت فين يا فرفور .... ورحت فين ... وعملت إيه ؟

فرفور : فى الدنيا الواسعة بقى .... أعمل إيه ....

السيد : واشتغلت عند أسياد تانيين ؟

فرفور : كتير قوى قوى ، ماتعدش .... وكل واحد أنيل من التانى (١٠١)

ومن الحوار السابق يمكن ملاحظة شيئين أولهما : الانتظار كبعد من أبعاد الفكرة المطروحة باعتبارها فكرة أزلية حيث لاسادة بدون فرافير ولا فرافير بدون سادة ،

والسادة لا يختلف أحدهم عن الأخر فكل واحد (أنيل من التانى) !!! وثانيهما : أن يوسف إدريس لايفتأ يذكر المشاهدين أن ما يرونة تمثيلاً فى تمثيل وهذا واضح من كلمات السيد وتعليقات فرفور عليها.

يقص السيد على فرفور ما حدث اثناء غيابـه ، فـأولاده : الإسـكندر وتحتمـس ونابليون وموسيليني وهتلر قد أنعشوا مهنته – تربى – وقتلوا ملايين البشـر ، وأحدثـوا رخاء هائلاً ، ولكنه كان متلافاً ، فقد أنفق جل ثروته ، وعاد أخيراً لسابق عـهده بـدون عمل أو على حد تعبيره (يامولاى كما خلقتنى) . أما فرفور فقد أنجب الكثير من الأبناء ، ومعظم ذريته من عبيد التاريخ الثائرين : اسبارتكوس واخوته ، وعنتر بن شداد ، وكافور الاخشيدى ، وأبو زيد .. فيعلق السيد بأن أبناء زوجته الرومية قد اشبعوهم دفناً. وإعـادة طرح الصراع بين السادة والعبيد بهذه الصورة يؤكد أزلية القضية المطروحة أو أزليـة الصراع ، والرموز التى استخدمها الكاتب قوية الدلالة على ذلك ، نفس الشيء الذى قام به عبد الصبور فى مسافر ليل ، حيث الراكب اسمه عبده وأبوه عبدالله وابنه الاكبر عـابد ، وابنه الاصغر عباد وكلها مشتقة من العبودية ، أما محصل التذاكر فهو علوان بن الزهوان بن السلطان والى القانون فى هذا الجزء من العالم وهو قطار الحياة وكلـها تـدل علـى السيطرة والتحكم . والتشابه بين القضيتين كبير .(*)

يقرر السيد و فرفور أن يعودا كما كانا ، ويريد السيد العودة لتمثيل الروايـة مـن جديد كما كانت من قبل (السيد سيد والفرفور فرفور) ولكن فرفور يرفض ذلك ، إنـه يريد الخلاص من التبعيه بأية وسيلة. فرفور :...أعمل فرفور تانى ؟! والله لما يقع فيـها قتيل ؟ يا أخى ده إيه ده.. ضح النوم ..ده كان زمان.

السيد : إيه الكلام ده يا فرفور .. أوع تكون اتجننت يا واد ولا حصلك حاجة .. هو أحنا بنجيب حاجة من عندنا (متناولا الكتاب) ما الرواية أهه..

فرفور : بلا رواية بلا كلام فارغ .. رواية إيه اللى ماسكها لى زلة وكل ما أكلمك تقل لى الرواية .. ملعون أبو دى رواية ألف سنه ميت ألف سـنه وأنت زاللنى بروايتـك دى .. افحر يا فرفور انزل يا فرفور.. اردم يا فرفور .. ابنى يا فرفور .. اعيا يا فرفور اتكسح يا فرفور أهرش لى ضهرى يا فرفور .. ملعون أبو الفرافير اللـى بالشكل ده ..

السيد : يا ولد احفظ أدبك عيب تقول كده قدامى .

فرفور : وملعون أبوك انت كمان ..

السيد : طيب أنا أخللى المؤلف ..

فرفور : وملعون أبو المؤلف راخر .. ده مؤلف إيه اللى مألف كل حاجة ضدى (١٠٢)

لقد ضاق فرفور بالانتظار، فهو منذ آلاف السنين لا يعمل إلا تابعاً للسادة ، عليه أن يطيع الأوامر ولا يعترض، وهو الآن ينتظر الخلاص وفى ظل هذا الانتظار يحاول أن يجد حلولا مناسبة لهذه القضية فيقرر أن يؤلف هو الرواية وكان المؤلف قد أختفى تماماً .

السيد : .... ما تنطق يا بجم انت وتقول نتصرف إزاى ....

فرفور : لا .... عندك ده كان زمان ياحبيبى .. دلوقت تقول لى يا بجم .. أقول لك ستين ألف مليون بجم .. تفتح فى .. أحط صوابعى فى حبابى عنيك .

السيد : ما كنت بعقلك يا واد وأدبك .. جرى لك إيه ؟

فرفور : كنت بخوفى وأنت الصادق .. إنما دلوقت أنا حر .. أنا خلاص أنا مـــوش بنــى آدم.. أنا بنى نفسى .. الحمد لله .. ما عدليش مؤلف .... أجمل حاجة فى الدنيا إنك تحس كده إنك مؤلف نفسك .. انك تقدر تعملها زى ما أنت عايز .

السيد : لا.. حيلك حيلك .. مؤلف نفسك ده إيه .. هى فوضى .. إذا كان المؤلف مشــى فالرواية لسه موجودة .. انت فاهم إيه ؟

فرفور : .... رواية من غير مؤلف وفتوات ولاتساوى عندى حاجة . (١٠٣)

يتمرد فرفور نهائياً على السيد ويرفض رفضاً تاماً أن يعوّد كما كان ويضرب عن العمل، وتتدخل الزوجات .. زوجة السيد من ناحية تحاول إقناع زوجــها أن الدنيــا قــد تغيرت وأن تقسيم العالم إلى سادة وفرافير قد انتهى مستشهدة مـــن التــاريخ ، وزوجــة الفرفور تحاول أن تقنعه بأن يقبل دوره القديم. (فرفور) مؤيدة كلامها بأمثلة شعبية يمكــن ملاحظة الانتظار من خلالها كبعد كبير من أبعاد الشخصية المصرية .

زوجة فرفور : بتقول إنه عاوز يشغلك فرفور .. وماله .. فيها إيه ؟

فرفور : فيه حاجات ماتفهميهاش .. فيها يا ستى ...

زوجه السيد : له حق يا أخى ..

زوجة فرفور : هى العين تعلا على الحاجب يا راجل انت .

زوجه السيد : الكلام ده كان زمان .. إيه اللى سيد وفرفور .

زوجه فرفور : ده حتى صوابعك مش زى بعضها ..

زوجة السيد : متى استعبدتم الناس ياجوجو وقد ولدتهم ماماتهم أحراراً .. فوق لنفسك بقى ..

زوجة فرفور : فيه ناس أسياد ضرورى وناس زيك كده .. ما ينفعوش إلا فرافير ....

زوجة السيد : ده ملك فرنسا قطعوا رقبته وقالوا حرية وإخاء ومساواة..ما تصحى بقى[١٠٤]

وعلى هذا المنوال يدور الحوار بين فرفور وزوجته فى جانب وبين السيد وزوجته فى جانب آخر وكل منهما تحاول إقناع الآخر بوجهة نظرها..والانتظار بعد رئيس من أبعاد الحوار السابق ، وهو فى بعض جوانبه لا يخلو من السلبية كما هو واضح من الأمثله الشعبية الواردة ، يؤكد هذه السلبية الحوار الآتى .

زوجة فرفور : وأهو كله شغل بناكل منه عيش .. وإذا ما اشتغلتش ها نموت من الجوع.

زوجه السيد : يا للاقوام صالحه ..

زوجة فرفور : هم ليهم الدنيا يا فرفور .. واحنا لينا الآخرة .

زوجة السيد : شوف عايز إيه وخليه يعمله .. ما فيش أدوار .. شوفوا رواية تانية ..

زوجة فرفور : فى الآخرة ح نبقى إحنا الأسياد وهم الفرافير بس المسألة عايزه شوية صبر مش بيقولوا إن الله مع الصابرين .. أهو إحنا الصابرين دول .. فرافير الدنيا وأسياد الأخرة .. اللى صبروا ونالوا .. إحنا الكسبانيين .

زوجة السيد : خلاص يا جوجو خليك البادى .. ياللا يا ماى سويتى دار لنج .

زوجة فرفور : إذا كان لك عند الكلب حاجه يا فرفور .. تقوله يا إيه .. ماتنساش[١٠٥]

يقرر السيد وفرفور أن يؤلفا رواية جديدة تقوم على المساواة بينهما (ما فيش أسياد.. كل واحد سيد نفسه .. فرفور نفسه وسيد نفسه) ويعودا إلى العمل على هذا الأساس ، وهذا أول حل يطرحه الكاتب للمناقشة ، ولكن هذه التجربة سرعان ما تفشل وفرفور لايزال يبحث عن حل .

السيد : ويعدين يا فرفور .. حانفضل نشتغل كده ؟ عاجبك كده ؟

فرفور : أنا عندى كده أحسن مليون مرة من إنى أشتغل لوحدى .. وأنت تسيد علي ..

السيد : ما أحنا يا فرفور يا أخويا لازمنا حد يسيد علينا .

فرفور : لازمنا ليه .. مالوش لازمه أبداً .

السيد : على الأقل قول لنا نشتغل امتى ونبطل امتى .. (١٠٦)

يقترح فرفور أن يقلب الوضع أى يتحول هو إلى سيد ويتحول السيد إلى فرفور . ولكن هذه التجربة أيضاً تفشل الأمر الذى يصيب فرفور بالفزع والحيرة ..

السيد : اعمل حسابك انت .. يا حتلا قيلنا حل تانى يا حانرجع للرواية .

فرفور : لأ .. لأ .. لأ .. أنا فى عرضك .. لازم نلاقى حل .. لابد فيه حل .. وهو ده معقول يا ناس .. أمال ايه اللى بيقولوا كل عقدة وليها ألف حلال .. أنا عايز حلال واحد .. واحد عنده حل .. أنا مخى يا جدعان وقف خلاص .. فلتت السنجة بتاعته.. وركن (للجمهور) حدش فيكم مخه شغال .. حلال ما فيش حلال .. ما فيش فيكو مؤلف .. مخرف حتى .. مافيش ؟ (١٠٧)

ويمكن نلاحظة الانتظار من خلال الحوار السابق وهو الانتظار الرئيس فى النص – إن صح التعبير – أو المرتبط بالفكرة الرئيسة فى العمل أو المشكلة المطروحة وهو انتظار فرفور وبحثه عن حل يخلصه من إسار السيد، كما يمكن ملاحظة محاولة إدريس إشراك المتلقى فى البحث عن حل وهى سمة من سمات مسرح بيراندوللو و مسرح بيرخت – كما اشار البحث .

يأتى الحل على لسان أحد المشاهدين وهو أن يعملا دولة تعمل بدلاً منهما على أن يصبحا سيدين ، ويقيما امبراطورية فرفوريا العظمى ويكونا امبراطورين على قدم المساوة، ولكن التجربة أيضاً تفشل تماماً ، فلا بد أن يعمل أحدهما ويوجهه الآخر وهذا ما يرفضه فرفور ويرفض أى حل يقوم على هذا الأساس (هو ده حل يا رجل .. حاتحسبه على حل .. قال ودنك منين يا جحا ؟ جبت انت الدولة وأتابيها برضه فرفور وسيد..)(١٠٨). إن فرفور يطلب المساواة بين البشر .. هذه المساواة هى طريقه إلى الخلاص من التبعيه .. فهو بالفطرة لا يعرف سوى قانون واحد يمكن أن ينظم العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان .

فرفور : ..... قانون إنى زيك وإنك زى ..وإننا لازم نخلى علاقتنا موش علاقه شغال بمشغل ولا مسئول بجماعة ، ولا فرفور بسيد ولا عالم بجاهل ، ولا قوى

بضعيف، قانون البشر يا عالم .. قانون التسع تشهر واللبن اللى كلنـــا رضعنـــاه ، القانون اللى حكم علينا كلنا واحنا صغيرين إننا نبل فرشنتنا . القانون اللى بيخلـــى الاطفال كلهم اخوات لا فيهم سيد ولا فرفور .. قانون الطبيعة ، قانون الحيوانـــات اللى لا أسد فيها سيد على أسد ،ولاغراب فرفور عندغراب ..(١٠٩)

تؤيد ذلك إحدى المشاهدات واسمها " مدام حرية " وتقترح أن يقيم الاثنـــان دولـــة على أساس الحرية ، وبعد مناقشة قصيرة معها ، يتضح أنها مجرد حرية شكلية لانفع فيها ولافائدة منها إذ لابد أن يعودا إلى نفس الفكرة السيادة والتبعية !! ويستمر انتظار فرفـــور باحثاً عن حل، تتدخل زوجتا السيد وفرفور وقد ضاقتا بعدم عملهما ، فتطلبان منهما حـــلاً سريعا لمشكلة الطعام أولاً باعتبارها هى أهم المشكلات وثانيـــاً يجـــب عليـــهما التســـليم لأمرالواقع ويتقبلان الحياة كباقى البشر !!

زوجة السيد : هو فيه أهم م الأكل ؟! أهم من إننا نعيش .

فرفور : أيوه.. أهم من إننا نعيش إننا نعرف عايشين ليه . وأهم من ليه إننا نعـــرف حانعيشها إزاى.

زوجة السيد : زى الناس ما هى عايشاها .... زى ما طول عمرهم عايشينها .

فرفور : وعارفه طول عايشينها إزى؟ فوق بعض .. بالطول كده ، كل واحد شـــايل الثاني .. كل سيد فوقه سيد وكل فرفور تحته فرفور ..(١١٠)

إن مأساة فرفور هى عدم وجود نظام (يرصنا جنب بعض بـــالعرض كـــده ؟) ، على أن الكاتب يخرج بالمشكلة عن نطاق الدعوة إلـــى المســـاواة بمدلولـــها الاجتمـــاعى والاخلاقى لتكتسب [طابعاً إنسانياً عاماً ، فتصبح هى مشكلة الإنسان منتمياً إلى أية بلد .. خاضعاً لأى نظام. بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة](١١١).

فرفور : ...... تاريخنا نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كـــل دولـــة عايزة تبقى الست على الدول، وكل حضارة عايزه تبقى ست الحضارات ...... قال إيه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال إيـــه الحـــرب الباردة بين الشرق والغرب، قال إيه الصراع بيـــن روســـيا والصيـــن وفرنســـا وأمريكا وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور، وأنا فرفـــور ليه وأنت سيد ليه ؟ (١١٢) .

تعد كلمات فرفور بمثابة المحاكمة للتأريخ والحضارة، ينهي يوسف إدريس هذه المحاكمة بإدانة المفكرين والفلاسفة -أباء التاريخ والحضارة الشرعيين- والذين لم تعد نظرياتهم ولا نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية غيرمجدية وغير ناجعة في إيجاد الحل الذي يريده فرفور المساواة !! (الحق مش علينا، الحق على اللى بيشبوفولنا.. الفلاسفة بتوعنا والمفكرين .. حدش يجدعن ويفكر في حل) .

وتأتي وجهة النظر الأخرى على لسان زوجة السيد التي ترى أن الحياة لابد أن تستمر على أية صورة من الصور .. ولكن فرفور يؤكد عدم جدواها - الحياة - بصورتها التي لاتكاد تخلو من السيادة والتبعية في جميع النظم والمذاهب ولذا يقرر الانتظار بحثاً عن حل ويطالب الجمهور بذلك .

فرفور : .. ما هو اللى ودانا فى داهية حكاية الحياة لازم تستمر دى .. لازم الجاموسة تفضل دايره في الساقية، وعلشان تدور لازم يغموها وأكل العيش ياسيد هو الغما بتاعنا .. طول ما هو ورانا لاحانشوف نفسينا ولاحا نعرف إحنا بنلف ليه ...... يا اخوانا الحقونا بحل ، نظام برواية ، بأى حاجة .. (١١٣)

إن موقف فرفور طوال المسرحية ولاسيما الجزء الثاني هو موقف المنتظر الباحث عن حل والذي جرب أكثر من حل لكنه لم يعثر على الحل المناسب ، فيلجأ إلى المؤلف الذي تحول إلى ذرات في داخل لفافة!! فيقرر كل من الفرفور والسيد العودة إلى الرواية القديمة ولكن السيد يرفض الاستمرار "انسدت نفسي خلاص" ويتدخل الجمهور ليصبح شريكاً كاملاً فى اللعبة ...

المتفرج ٤ : بقى تخلقولنا المشكلة وتجننونا بها .

المتفرج ٥ : وعايزين تجروا .

المتفرج٤ : والله ما تتنقلوا إلا لما تشوفوا لنا حل .

المتفرجون جميعاً : عايزين حل ..

الزوجتان : عايزين شغل .

المتفرجون : حل ...

الزوجتان : شغل .

المتفرجون : حل أبدي ..

فرفور : واللي مش قادر على ده ولا ده يعمل إيه ؟! ياناس يـاهوه .. بقى خمسميت ستميت عقل بكام ألف فكرة في الثانية ، مفيش فكرة منهم تخلصنا ..

السيد : ما تضحكش على نفسك يـافرفور..دول زينا كده إيدك منهم والأرض[114]

والحوار السابق يعكس انتظار الجميع فرفور والسيد والمتفرجين ، الجميع يبحثون عن حل لهذه المشكلة – مشكلة التبعية والسيادة – والانتظار هنا بدوره يعكس توتر الشخوص جميعاً .

يتدخل عامل الستار من أجل إنهاء اللعبة ، فقد أخذ فرفور والسيد وقتاً طويلاً ولابد من إنهاء المسرحية لأن " مراتى بصراحة بتولد الليلة ولازم أجرى الحقها بسرعة " ويقترح عليهما الانتحار وعندما يتراجعان، فإنه يتولى شنقهما ، وعندما يموتان لايحققان المساواة التى كانا يحلمان بها ، فالموت يخيب أملهما ، فهاهما بعد أن ماتا وتحولا إلى ذرات ، وتحولت الذرات إلى الكترون وبروتون وأخذ الالكترون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهائية .

السيد : انت بالذات اللى تلف حواليه ...

فرفور : وبالذات أنا ليه عشان فرفور يعنى .

السيد : لا. عشان أخف . القانون هنا إن الأخف يلف حوالين الاتقل فانت حاتلف حوالى .

فرفور : هو انت منين ما نروح تروح مطلع لى قانون .. دى إيه البلاوى دى ....

السيد : غصب عنك حاتلف .

فرفور : (وكأن يداً خفية تجذبه وترغمه على الحركة واللف حول السيد) الله الله الله .. مش كده أمال .. طب أنا حا ألف لوحدى ما تقوم تلف معايا .

السيد : ياريت.. أنا غصب عني واقف ..وانت غصب عنك حاتلف ..طول ما انت كده لازم أفضل كده .[115]

تنتهى المسرحية بدوران فرفور حول السيد منتظراً – حتى بعد موته – لحل يخلصه من هذه التبعية التى فرضت عليه فرضاً، ولم تصلح أى نظم أو قوانين بشرية – على تنوعها – لتخليصه منها .. ولايملك إلا أن يصرخ طالباً لمشكلته – ومشكلة البشرية– الحل الملائم .

فرفور : ..... أنا طنيبب النبى ياهوه أنا تعبت .... ياموءلف .... يا أى مؤلف ... ياعم يابتاع اللامعقول .. ياعالم .. يافرافير .. الحقوا أخوكم .. أنا صوتى ابتدى يتحاش.. شوفوا لنا حل .. حل ياناس .. حل ياهوه لافضل كده .. لازم فيه حل .. النجدة .. أخوكم خلاص فرفر .. أنا فى عرضكم حل .. مش عشانى أنا .. عشانكم أنتم .. دانا بمثل بس . (١١٦)

كانت كلمات فرفور السابقة هى آخر كلمات المسرحية .. وهى تعد دعوة من الكاتب للبحث عن حل يحقق المساواة غير النظم والقوانين الكائنة ، وبإشراك المتلقى فى القضية عن طريق الحوار المباشر بين الصالة (الجمهور) ومنصة التمثيل (الممثلون) يدفع إلى المزيد من التفكير ، وكأن الكاتب يؤكد – من خلال انتظار الحل الناجع لهذه المشكلة – أن البحث عن الحل [هو دور الإنسان فى الحياة ، وعلى ذلك فإن بدا الكاتب ساخطاً فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة وإن بدا غاضباً فليس غضبه على الإنسان بل من أجل الإنسان](١١٧) ولعله – من خلال هذه النهاية بل ومن خلال الانتظار فى النص – يمكن ملاحظة الفارق بين انتظار جودو الذى لايأتى وبين انتظار حل يمكن أن يأتى ، وإذا كان فلادمير واستراجوان قد حاولا الانتحار رفضاً للحياة ثم ترددا وتراجعا واستأنفا حياتهما كما هى "شد سروالك " !! لحين وصول جودو – الله – الذى لايأتى فإن فرفور والسيد قد أقدما على الموت من أجل الإنسان فليس الحل فى الموت " الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل ... الحياة نفسها حل " جايز ناقص إنما الشطارة نكمله مش نلغيه " فالحياة لابد لها من مشكلة حتى تكون ذات طعم ومذاق، وإن المشكلة –مهما كانت – لابد لها من حل لأن هذا هو دور الإنسان فى الحياة .. وهذا هو الفارق بين حضارتين : حضارة روحية لها جذور تعتمد على العقيدة والفكر وحضارة مادية تعاني من الفراغ الروحى .

٣ – ٦

فى عام ١٩٦٥ كتب رشاد رشدى مسرحية " اتفرج ياسلام " ، وقد كتب الكاتب فى مقدمة العمل أنه استلهام من قراءة تاريخ مصر وعلى الأخص سندباد مصرى لحسين فوزى ، وابن اياس والجبرتى .. وهى تدور حول واقع مصر التاريخى ومعاناة الشعب المصرى تحت وطأة حكم الأجنبى ، وإن كان شعب مصر قد تحمل الكثير من المتاعب

والآلام سنين طويلة فليس هذا معناه أنه فقد الروح .... فقد كان يبنى وينشئ ويدعم كيانة ويقويه متمسكاً بالقيمة الانسانية العليا وهى : " إن من يبيع نفسة لا يستطيع أن يستردها وكما تقول المسرحية : لم يبع الشعب المصرى نفسه فى يوم من الأيام "، وهذا التقديم يعد -من وجهة نظرى - خطأ دراميا حيث يخلق الكاتب رؤية مسبقة لدى المتلقى نفس الخطأ الذى وقع فيه الحكيم فى السلطان الحائر . وقد اختار رشادرشدى لمسرحيته شكلاً مستمداً من الجذور الأصيلة لمسرحنا ... جذور مسرح خيال الظل لما لــه مـن وظيفـة تأثيرية على المتلقى، وخيال الظل عندما يعرض على المتلقى يجعلـه يشعـر [إن لكـل شخص مثالاً ..وتحت كل خيال حقيقة ، أى أن ما يقدم فى خيال الظل يخرج من الواقـع - الحقيقة - ولكنة يأخذ الحس الجمالى فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبة هـذا المثال الجمالى . ومن ثم لكل شخص (خيال ــ شخصية) - على هذا- رمز فكـرى ، وتكمن الحقيقة بمفهومها الأخلاقى ، تحت هذة الامثلة والشخوص والرموز لأنها تتـوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها... كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصيـة يأتى من قبيل تكبير المثالب وتكبير المحامد لنبعد عن المذمة ونقترب من المحمدة].(١١٨)

ولذا فقد استغل رشاد رشدى خيال الظل ليطرح من خلاله القضية التى ألحت علية، وهى العدل أو الدعوة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية وكفاح الشعب من أجـل تحقيقـها ، ولذلك فقد تخفى رشاد رشدى - هرباً من الرقابة كما أشار البحث سابقاً- لاجئاً إلى عصر المماليك حتى يستطيع تناول قضية شائكة من قضايا المجتمع والسياسة فى ظل القوانيـن الصارمة التى فرضها صناع القرار - أصحاب السلطة - على الكتاب والمبدعين .

الحدث الدرامى فى " اتفرج يا سلام " يدور على مستويين : الأول مستوى خيـال الظل والبابات التى يرويها سعيد بطل المسرحية ويمثلها الشخوص (عبـد العـال وأبـو خاطر وزكية وغيرهم)، والثانى : هو الواقع الذى تدور فيه الأحداث أى ، أن الكاتب قـد استخدم المسرح داخل المسرح متأثراً بمنهج بيراندللو وجان كوكتو وجان أنوى ، فقد جعل رشاد رشدى من خيال الظل مسرحية داخل المسرحية ، فقد حاول خلق تحقيـق المعـادل الموضوعى من خلال أحداث العمل نفسه وموازنتها مع الرواى فى بابات خيال الظـل... ليطرح قضيته عن الواقع المتعثر الذى يعيش فية المجتمع المعاصر ، وعلـى هـذا فـإن المعادل الموضوعى يسير جنباً إلى جنب مع الواقع حتى يصلا إلى نقطة متسـاوية فما يحدث على مستوى الخيال يحدث بصورة مماثلة فى الواقع .

يكشف الصراع عن نفسة منذ بداية العمل . فخط الصراع الرئيس هو الصراع بين السلطة متمثله فى "سليمان أغا" والى مصر وحاشيته وبين أفراد الشعب يمثلهم سعيد مؤلف بابات خيال الظل ومعة عبد العال وأبو خاطر ومجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة .

يبدأ العمل فيرى سعيد واقفاً وحوله أبو خاطر وبعض الشخوص كأنهم فى بروفة مسرحية، عبد العال الحلاق فى دكانه يحلق لاحد الزبائن، بمجرد أن يبدأ سعيد فى الكلام عبد العال يترك الزبون ويخرج إلى الشارع يستمع إلى سعيد .

سعيد : اتفرج يا سلام

كان ياما مكان

فى سالف العصر والزمان

سلطان ابن سلطان

اسمه على كل لسان

وفى يوم من الأيام

كتر الحديث والكلام

قال الناس فيما قالوا

إن التاجر خالد بن النعمان

اختاره السلطان بن السلطان

عشان يكون شهبندر التجار ....

إشاعات وإشاعات

فى كل مكان وعلى كل لسان

عبد العال : (مقاطعاً) البابة الجديدة . حلوة يا سعيد .... . مطلعها حلوة ...

سعيـد : (وهو يفكر كمن يؤلف) الجوقة يا عبدالعال .. الجوقة قوام ...

عبد العال : (خارجاً يهرول) حالاً .... حالاً .....

الزبـون : انت رايح فين يا عم ؟ وراسى .... راسى ؟

عبد العال : حالاً .... حالاً ..... (يخرج)

(وفاء تتقدم من سعيد ــ قادمة من القهوة وتعطية منديلاً ثم تعود إلى القهوة) .

سعيد : (يتطلع إليها وهى تختفى ويناجى نفسه مخاطباً الجمهور) : وفاء جاريتى ... اشتريتها من راجل يونانى كان أصلة بحار .... دفعت فيها ألــف دينــار .... بقالها معايا النهاردة ثلاث سنين وثلاث أيام... لما اشتراها اليونانى الندل كــان عندها حداشر سنة .... النهاردة عندها تسعتاشر سنة ــ يعنى قعـــدت معــاه خمس سنين ... ومعايا أنا ثلاثة بس .... يوم ما اشتريتها سألتها اسمك إيــه ؟ قالت وفاء. قلت لها إيه نصيبك من اسمك ... ؟ قالت كله ... وفاء .... وفــاء لمين؟ لكن أنا اللي علمتها تعنى عمرها ماغنت لـــه ... نسـيمها إيـه البابـة الجديدة.... ؟ (وقفة) الطف بعبدك يارب ... لولا البابات كان عقلـــى طـــار .

(يدخل عبد العال وأبو خاطر والجوقة)

الجوقة : جايين ... جايين ... ورايحين ... جايين ... ورايحين .

سعيـــد : (ذاهباً إليهم) لحظة ... عبد العال ... انت تلعب دور التـــاجر خـــالد بـن النعمان ... وانت يابو خاطر تلعب القاضى .... وانــت (للتخيـن) تلعـب السلطان ... وانت ابن السلطان .

الراجل الطويل : وأنا ؟

سعيــد : الجلاد .

الرجل الطويل : (مستنكراً) كل مرة جلاد ؟

سعيــد : ضرورى .

الرجل الطويل : كل قصة فيها جلاد ؟

سعيـد : ضرورى .(١١٩)

وأول ما يمكن ملاحظته من الحوار السابق أن الحدث يدور فى مستويين فى أرض الواقع وفى بابات سعيد ، إضافة إلى أن خيال الظل بهذه الصورة وشغف الشعب به يعـــد تنفيساً للكبت الذى كان يحياه الشعب فى هذا العصر ، ثم يمكن استشعار طبيعة الصــــراع وتحديد أطرافه على مستوى الخيال وعلى مستوى الواقع ... تتضح هـــذة الأبعـــاد كلمـــا تطور الحدث على المستويين فى المسرحية ، كما تتضح إشارات الكاتب إلى خط صـــراع داخلى يدور بين سعيد ونفسه حول وفاء جاريته . كذلك يمكن ملاحظة أن لغـــة الحـــوار تختلف ، فعند رواية البابة يستخدم سعيد النثر المسجوع القريب من إيقاع الشعـــر وهـــذه

اللغة تناسب المضمون حيث إنه مستمد من العصر المملوكى الذى سادت فيه المحسنات اللفظية من سجع وطباق وجناس ومقابلة وكذلك تناسب الشكل المستمد من مسرح خيال الظل الذى يعد السجع من أهم ملامحه.. يتخلى سعيد عن هذه الغنائية عندما يتحدث عن الواقع وهذه أيضاً سمة تؤكد المضمون المعاصر للعمل . والبحث عندما يقف أمام النص فهو يتتبع ظاهرة الانتظار فيه ومدى تأثيرها فى البناء الفنى .

فالظاهرة تمتد داخل النص ويمكن رصدها على مستوى الحدث فى الواقع وفى الخيال الأمر الذى يدفع إلى القول بأن الانتظار هو مفجر الصراع على جميع مستوياته وبكل شكوله داخل النص.

تتضح معالم الصراع عندما يبدأ سعيد ومن معة فى تمثيل حكاية (خالد بن النعمان) وبمجرد أن يبدأ يدخل المنادى معلناً بصوت جهورى ضخم هذا الإعلان .

المنادى : يأمر مولانا والى مصر سعادة سليمان أغا . ياناس يا هو ... ياناس ياهو ...
يأمر مولانا والى مصر سعادة سليمان أغا .... لا أحد يصنع خيال الظل أو مغانى عرب أو غير ذلك .. وكل من يخالف هذا يعرض نفسه للموت العلنى بالخازوق .. ياناس ياهو.. يا ناس ياهو ..

عبد العال : والله ما حد يستاهل الخازوق غير سليمان أغا ..

أبو خاطر : كلب ... نجس ...

عبد العال : فاكر الناس خدامين أبوه .

الرجل الرفيع: والبلد عزبته .

امراة : كل حتة فيها وساخة .

الرجل السمين: ما بقاش فى ذمة .

أحد الرجال : ولا إيمان .

الشيخ خليل : (خارجاً من المحكمة وهو يجلس على الكرسى أمام باب المحكمة) ...
لا حاجة خالص ...كل حاجة انتهت من زمان .

سعيد : (بصوت قوى به حزم وهدوء) لاما انتهيتش ... لو كانت انتهت ماكانش سليمان أغا يخاف من خيال الظل .

عبد العال : مظبوط .... أصلة جبان .

أبو المعاطى : (خارجاً من بيتة مع أخية سيد) ياناس وطوا صوتكم ... الحيطان لها ودان ...

عبد العال : الودان اللى بالك فيها نقطعها (بحركة الموس) .

أبو خاطر : وبالنعال نصفعها .....

أبو المعاطى : ... والله انتم حتودونا فى داهية ... قوم بينا يا سيد يـا اخويـا تـروح السوق ....[١٢٠]

وعلى هذا فأطراف الصراع قد تحددت ومعالم الشخوص قد اتضحت ، وكذلـك الانتظار يمكن رصد بدايته منذ الموقف السابق ، الشعب ينتظر الخلاص من سليمان أغـا ومن ظلمه ، وهو فى التعبير عن سخطه يلجأ إلي خيال الظل الذى يعد الأداة التى تحرك مشاعر الشعب ضد الظلم ومن هنا تأتى [أهمية خيال الظـل بالنسـبة للدرامـا شكـلاً ومضمونا ... فقد أدت أهمية الدور الذى لعبه خيال الظل فى تحريك مشاعر المصريين إلي قرار الوالي سليمان أغا بمنع خيال الظل منعاً باتاً مما يوضح لنا بدايات الصراع التى ستكون الشكل.... فالوالي يستخدم اسلحته الممثلـة فـى سـلطاته التشريعيـة والتنفذيـة والقضائية فى حين يواجهها الشعب بأداته الوحيدة فى التعبير عن نفسه وهى مسرح خيال الظل ومن هنا تتولد شرارة الصراع وتمتد خيوطة عبر نسيج المسرحية] [١٢١].

يبدأ سعيد بابتة عن خالد بن النعمان والبدء فيها متوقف على عدم وجود عسـاكر السلطان .... فالانتظار مستمر منذ بداية البابة وحتى نهايتها – مع نهايـة المسـرحية – حيث تبدأ المجموعة فى تمثيل الأدوار وتبدأ الحكاية كما يرويها سعيد ثم تتوقف بمجـرد ظهور عساكر السلطان ثم تستأنف بعد انصرافهم وهكذا والذى يقوم بمراقبة الموقف هـو "صبى القهوة".

صبى القهوة : (يدخل مسرعاً) بالطيف ... بالطيف ...

سعيد : العساكر .

صبى القهوة : اجعل كلامنا عليهم خفيف .

سعيد : ولع النور ... (كل أفراد الجوقة يبدأون الانصراف بسرعة) .[١٢٢]

تحاك المؤامرات على التاجر خالد بن النعمان فى الخيال ، كما تحاك على التـاجر بكر رشوان وكلاهما نزيه ، الأول يحتال عليه رجال الوالـى ويعزلونـه مـن منصبـة

(شاهبندر التجار) ، والثانى يتهمه رجال الوالى بأنه يغش فى الميزان .... يقص سـعيد قصة خالد بن النعمان بينما تتم محاكمة السيد بكر رشوان فـى المحكمـه .. والمعـادل الدرامى (خيال الظل) والمعادل الموضوعى ما يدور فى الواقع – وفى رأيى – هذا ناتج عن تأثر رشاد رشدى بنظرية ت ـ س إليوت فى الفن والتى نادى بها رشاد رشدى فـى كتابه ماهو الأدب ؟ والتى تقوم على أساس خلق معادل موضوعى لإحساس الكاتب حتـى لايتسم العمل الفنى بالمباشرة، فالبلاغة [ليست فى صدق الإحساس أو فى صدق التعبـير أوجمال الأسلوب أو إفصاحه عن شخصية الكاتب.... بل كما يقول إليوت: فى أن يخلـق الكاتب معادلاً موضوعياً للإحساس الذى يرغب فى التعبير عنه] (١٢٣) .

يبدو انتظار الشخوص في النص من خلال خطوط الصراع الأخرى التى تتضـح كلما تقدم خط الصراع الرئيس فى النص خطوة إلى الامام وأهم خطوط الصـراع يمكـن تحديدها فى النص كالآتى : خط الصراع المتمثل في سعيد وجاريته وفاء ، وخط صـراع آخر يتمثل فى وداد و خليل ، وخط صراع ثالث يتمثل فى المجاذيب ومعهم سـيد وأبـو المعاطى ضد الشرفاء من أبناء الشعب . وكل هذه الخطوط ترتبط بشكل أو بـأخر بخـط الصراع الرئيس في العمل بين السلطة وبين الشعب سواء على مستوى الواقـع أو علـى مستوى بابات خيال الظل ، ويمثل الانتظار عاملا مشتركاً بينهم يسهم فى دفـع الصـراع وتطوره ووصوله إلى نقطة الذروة على جميع مستوياته .

يعد سعيد بالصورة التى رسمها له الكاتب ـ الشاعر الـذى يمثـل روح الشعـب وقدراته الفائقة على الثورة ضد الظلم.... ومن خلال علاقته بوفاء الجارية التى اشتراهـا من البحار اليونانى يبدو الصراع الداخلى فى نفس سعيد، فهو يحبها ولكن أشباح ماضيـها مع البحار اليونانى تلاحقه ، فيصبح فى حيرة هل يبيعها ويتخلص منها ؟ أم يحتفظ بـها ؟ الأمر الذى يدفع إلى القول بأن وفاء هى رمز لمصر التى تحررت من الاستعمار عندمـا هم سعيد بذلك وعبر عن حبها فقد حررها حبه دون أن يعلن ذلك صراحة، فالحب يعنـى الحرية والكرامة ويتنافى مع القيود والعبودية .... فوفاء لم تكن تشعر بأية مشاعر عندما كانت فى قبضة الأجنبى ولكنها هنا مع سعيد ابن الشعب تغنى وتصنع المناديل لكى يبيعها وبثمنها ينقذ ضائقته المالية، أو بمعنى أدق تعطيه من خيراتها حتى لا يبيعها ويبقى علـى الطرف الآخر – سعيد – أن يبادلها الحب ...... !!!! وعلى هذا يبدو سعيد متردداً فـى

بداية المسرحية يريد حسم الأمر وتبدو وفاء طوال المسرحية منتظرة تريد الحب الكامل، فهى تردد من حين لأخر " قد إيه الشوق جميل " .

سعيد : تلات مناديل فى يوم واحد ؟

وفاء : أيوه .

سعيد : عشان إيه ... خايفه لحسن أبيعك ؟

وفاء : ما تقدرش .

سعيد : ما اقدرش لية؟ انتى مش بتاعتى ؟ الجارية اللى اشتريتها بفلوسى وأقدر زى ما اشتريتها أبيعها فى أى وقت كان ؟

وفاء : كان زمان .

سعيد : كان زمان ؟

وفاء : أيوه عشان ... الجارية اللى بتتكلم عنها مش هى وفاء اللى واقفه قدامك دلوقتى ..... ما فهمتش إن الجارية اللى اشتريتها بقت حرة ...... ليها إرادة وليها كيان؟

سعيد : امتى حصل ده ؟

وفاء : من زمان .... من أول أيام حبنا .... وانت نفسك اللي عتقتها ...

سعيد : بس انا مش فاكر إنى .....

وفاء : مش فاكر لكن حصل يا حبيبى .....

سعيد : ضرورى كنت سكران ...

وفاء : طول السنين دول كنت سكران ؟

سعيد : يعنى إيه ؟

وفاء : يعنى يوم بعد يوم .... مع كل نظرة من عينيك ولمسه من إيدك عرفت الشوق والفرحة والألم .. وبالشكل ده بقالى كيان واتحررت من العدم ....

سعيد : وعلشان كدة ما قدرش أبيعك ؟

وفاء : لا انت ولا أى إنسان ..... (١٢٤)

الحوار السابق يؤكد تفسير الرمز داخل العمل (سعيد ــ وفاء) هذا هو خط الصراع الأول الذى يمثل الانتظار بعداً من أبعاده الأساسية داخل العمل يسير جنباً إلى جنب مع خط الصراع الرئيس فالعلاقة بينهما وطيدة وهذا ما سوف يتضح بعد ذلك .

أما الخط الثاني خط وداد و خليل ، فقد أحبت وداد الشيخ خليل ولكنها فجأة تحولت عنه وعملت "غازية " ثم عادت تائبة تطلب وده من جديد ..... فهاهي تنتظر وهـو يرفض دون أن يعرف السبب الذى من أجله باعت نفسها ، يتضح هذا السبب قبل النهاية بقليل فقد اغتصبت منذ ثلاث عشرة سنة فظلت هائمة وآثرت العمل (كغازية) عن العودة إلى خليل، وانتظار وداد طوال ثلاث عشر سنة قد يكون له دلالة -يمثلها الرقم - فالعمل مكتوب فى ١٩٦٥م ، فقد يريد الكاتب أن يقول : إن الحرية قد أغتصبت فى مصر منذ ١٩٥٢م عام الثورة - وهى الآن مجسدة فى شخصية وداد التى تهيم على وجهها لا تجد من ينصفها .... فترى طوال المسرحية تردد (يا مسلمين يا أهل الله .... عاشق على باب الله .... يا مسلمين يا أسيادى ....ما تنكروش ودادى) (وصل الحبيب كان منى قريب واليوم بعد وصبحت غريب) .

الشيخ خليل : ...... كل يوم وكل ساعة بيبيعوا نفسهم واحد ورا التانى وواحدة ....

عبدالعال : (مفاجئا الشيخ خليل) واحدة ؟ واحدة مين يا شيخ خليل ؟

الشيخ خليل : عبد العال ......

عبد العال : انت لسه مش عاوز تقول لى على اللى حصل .

الشيخ خليل : اللى حصل حصل ......

صوت وداد : يا مسلمين يا أسيادى ...... ما تنكروش ودادى

عبد العال : يا شيخ خليل .... البنت طول عمرها بتحبك ....

خليل : تقوم تعمل غازية. غازية يا أبو خاطر؟ لية انا كنت عملت فيها ايه عشان تعمل كدة ؟

وداد : ..... ليه يا حبيبى بيزيد صدودك وفين كلامك وفين عهودك .

عبد العال : لا حول ولا قوة إلا بالله ....

وداد : حبيت وكان لى على عالجبين

مكتوب لى احبة من زمان

إيه العمل يا منصفين

أدى اللى صار وأدي اللى كان .

عبد العال : .... ايه يا وداد اية اللى خلاكى تعملى .

وداد : غازية ؟ اللى مكتوب على الجبين .... يا مسلمين يا أهل الله عاشق على باب الله [١٢٥]

ينتهى انتظار وداد وتعود إلى خليل بعد ان تكشف (الخالة ابتسام) الحقيقة له قبل نهاية المسرحية ... فها هو يعفو عنها وها هى تغنى بين أحضانه .

وداد : (تغنى) قادر ربك
يلهم قلبـــك
يرجع حبك ......
من غير هواك
ما أقدرش أعيش

خليل : والدنيا من غيرك ما تساويش

وداد : أنا مش قادرة أصدق ....

خليل : وليه ما تصدقيش ؟

وداد : لكن مش أنا برضه الغازية
والانت نسيت ؟

خليل : كل شيء ممكن يتنسى
إلا حبك ما يتنسيش ..

وداد : وياخليل حصل كمان ..

خليل : عارف اللى كان حصل .
بس اللى كان كان [١٢٦].

أما خط الصراع الثالث " المجاذيب وسيد وأبو المعاطي " فهو أيضاً يرتبط بخـــط الصراع الرئيس فى النص .. فالسلطان سليمان أغا يجب الدراويش والمجاذيب ولـــذا قـــد تحول بعض الناس إلى مجاذيب إرضاء لنزعته ورغبة منهم فى الحصول على الأمـــوال من الأغا الظالم دفعهم إلى ذلك ضيق ذات اليد ، والبعض منهم دفعه حبه للانتهازية وعلى هذا فهم منتظرون رغم أنوفهم – إن صح التعبير – وهم كما يظهرهم الكـــاتب يفتقـــدون للوعى السياسى بقضيتهم الرئيسة عاملين بالحكمة القائلة [اللى يجوز أمنا نقول له يا عمنا] ولا عجب إذن ان يرددوا [يا خفى الألطاف ... نجنا مما نخاف] وهم معادل موضوعـــى

لما يدور على مستوى خيال الظل ، فهم هؤلاء المؤيدون لخالد بن النعمان وهم الذين أيدوا التاجر رضوان بعد ذلك .

أما أبو المعاطى الجشع الطماع فهو فى سبيل المكاسب المادية وانتظاراً للمزيد منها يغرى أخاه سيد بأن يتملق السلطان فيصنع من نفسه مجذوباً لكى يمنحه السلطان راتباً. وحينما يبدأ سيد (العبيط) فى هذه اللعبة ينقلب الأمر إلى جد فيحبسه أخوه فى حجرة مظلمة ويصنع منه شيخاً ذا ضريح يزار ويتبرك به وتقدم إليه النذور نظير تنبؤات يوهمهم بها أبو المعاطى -ولعمل الانتظار واضح فى هذا العمل الذى يقوم به أبو المعاطى وسيد- ويصبح سيد فى هذا السجن الذى صنعه له أخوة شبيهاً بالفرس شهاب الذى يريد تحطيم الاسوار فى رحله خارج السور للكاتب نفسه ، وها هو سيد ينتظر التحرر من قيود السجن التى فرضها عليه أخوه وأذاقه الأمرين ، وكما كان مصير الفرس شهاب القتل كذلك كان مصير "سيد" بعد الخروج من السجن ... فقد خرج محطماً بعد أن باع نفسه للسلطان ولا عجب بعد ذلك أن يردد طوال المسرحية [أنا حمار .... أنا حمار كبير] .

هذه هى خطوط الصراع التى ترتبط جميعها بخط الصراع الرئيس فى العمل وعلى الرغم من أن هذا الارتباط يختلف فى درجته من خط إلى آخر حسب أهميته فى دفع الصراع الرئيس نحو الذروة بيد أن الانتظار يمثل العامل المشترك فى أبعاد كل خط من خطوط الصراع السابقة .

ويبقى تتبع الانتظار على مستوى خط الصراع العام على مستوى الواقع - السلطه والشعب - وعلى خيال الظل -خالد بن النعمان والسلطان - وتتبعة أيضاًعلى مستوى خط الصراع الخاص- سعيد ووفاء - وأثره فى دفع الصراع على المستويين العام والخاص .

يسير خط الصراع على المستوى العام والخاص جنباً إلى جنب تربط بينهم الأحداث الفرعية الدقيقة ، فسعيد يتنازل عن وفاء ويبيعها لأبى المعاطى ، ولذلك فإن الندم يظل يلاحقة طوال المسرحية حتى يشتريها ويستردها مرة أخرى بعد أن يضطر أبو المعاطى إلى بيعها خوفاً من أن يختطفها الشحاذون فى ثورتهم ضد النظام القائم والذين يعدون أباالمعاطى أحد مظاهر هذا النظام الفاسد بما تنطوى عليه نفسه من شجع واستغلال .... وهذا هو الرباط الوثيق بين الصراع على مستوييه العام والخاص فلو كان [سعيد يدافع عن روح الشعب فقط ويحاول استردادها من خلال قيامه بمسرح خيال الظل لكان

داعية فقط إلى قضية تهمه كما تهم الآخرين بنفس المستوى ، وبذلك يتحول سعيد إلى نمط أو إلى أى إنسان ليس له مميزاته الخاصة وحياته الذاتية وصراعه النفسي النابع من ظروفه المحيطه به ... ولكن نظراً لأنه يحاول استرداد وفاء أمل حياته الكريمة فقد أصبحت القضية شخصية بالنسبة له . من هنا كانت منطقية الدافع الذى يدفعه إلى الدفاع عن قضية مصر واسترداد حقها المغتصب] (١٢٧).

يبدو الانتظار واضحاً فى خطى الصراع العام والخاص ...... فى اطار خط الصراع العام يكمل سعيد حكايه خالد بن النعمان ، فالسلطان لم يعينه شهبندر التجار ، وكانت النتيجة أن الرواج الذى أصاب تجارته عندما رشحه السلطان انتقل إلى التاجر رضوان بن رضوان الذى عينه السلطان شهبندر للتجار، وتتكرر نفس التعليقات - من نفس الناس - من ثناء ومدح على رضوان ومن شتائم على خالد بن النعمان لمجرد أن السلطان قد اختار رضوان !! فالشعب فى حكاية ابن النعمان قد باع نفسه للسلطان ، يتوقف سعيد عن الحكاية عندما يدخل عساكر الوالى، فيتحول الحدث إلى أرض الواقع -المعادل الموضوعى- حيث يكمل الشيخ خليل وصف قضية بكر رشوان والتى تنتهى محاكمته بالبراءة ، ولكن عساكر الوالى يقبضون عليه بأمر الوالى ... وهنا تكتمل المقارنة بين شعب حكاية ابن النعمان على مستوى خيال الظل ، والشعب على مستوى الواقع .

وعلى الرغم من أن بكر رشوان مغضوب عليه من قبل الوالى سليمان أغا بيد أن أهالى الحى يغضبون لهذة الإهانه التى لحقت أحد أفراده الشرفاء ، ويقف القاضى عثمان حمزة موقفاً صلباً فى هذه القضية ...... يتردد صوت وفاء من حين لآخر (قد إيه الشوق جميل مهما كان الليل طويل) .... فى المشهد الثانى من الفصل الأول يعلن القاضى عثمان حمزة تعطيل المحاكم -العدالة - ويرفض أن تهان حرمتها بهذة الصورة من قبل الوالى .... وعلى هذا فهو ينتظر تحقيق العدالة ويتخذ رد فعل إيجابى متجهاً إلى الوالى فى بادئ الأمر ، ثم يعلن تعطيل العدالة بعد أن رفض الوالى وجهة نظره .

مسلم : إيه يا ترى اللى بين الوالى وبين السيد بكر رشوان ؟

عثمان حمزة : مش مهم اللى بينهم ... المهم أن السيد بكر رشوان برئ وأنه مش من حق الوالى أو أى إنسان أن يدين شخص برئ ...

مسلم : كلام سليم .... بس احنا فى ايدينا ايه نعمله ؟

عثمان : فى إيدينا نمنع الظلم ..... مش ده مهمتنا كقضاه ؟

مسلم : مهمتنا اننا نحكم بالعدل ..... وانت حكمت بالعدل ....

عثمان : يعنى مهمتى انتهت ......

مسلم : أعتقد .

عثمان : لا يا شيخ مسلم .. السكوت على الظلم ظلم .. والقاضى اللى يرضى بالظلم مايستحقش فى نظرى انه يبقى قاضى لأنه يبقى تخلى عن الأمانه اللى فى عنقه تجاه الله والناس .

مسلم : الناس ؟ ما هى الناس اللى بتسكت على الظلم .. ومش بس بتسكت بترضى بيه ... يعمل ايه القاضى ؟

عثمان : الناس بتسكت على الظلم مجبرة مش راضية .....

مسلم : الناس راضية ..راضية بكل شيء وبأى شيء النهارده عشان يعيشوا..عشان ينفدوا بجلدهم..

عثمان : فى الظاهر بس ..... لكن فى الباطن .

مسلم : ظاهر ايه وباطن إيه يامولانا ...... الناس بقت تبيع نفسها لاتفه الأسباب ....

عثمان : مافيش حد فى البلد دى باع نفسه فى يوم من الأيام ......

مسلم : يا مولانا بيبيعوا أكبر نعمة اداها الله للإنسان .... بيبيعوا عقولهم ويعملوا مجاذيب عشان بيسطوا الوالى ....

عثمان : بيضحكوا على عقله زى العادة .... أنا اتخذت قرارى وحنفذه إذا الوالي تمسك بقراره (١٢٨).

ومن الحوار السابق يفهم أن العدالة غائبة على مستوى الواقع كما غابت على مستوى خيال الظل ، وفى ظل غياب العدالة ينقسم الناس بين مؤيد ومعارض على مستوى الواقع بينما كان موقفهم واحداً على مستوى خيال الظل.... وكذلك يفهم أن عثمان حمزة كرجل شريف من رجال القضاء يحاول تحقيق العدالة متخذاً فى سبيل ذلك كل القرارات التى من الممكن أن تحقق العدل مفسراً تحول بعض الناس إلى مجاذيب من أجل إرضاء

الوالى بأنه نوع من أنواع الكفاح ضد الوالى !! وعلى هذا فانتظار تحقيق العدل انتظـــار إيجابى . يؤكد ذلك قراره بإغلاق المحاكم لأنها لا تؤدى دورها .

حمزة : ما دام الوالى مش معترف بالقانون يبقى يحكم من غير قانون ....

مسلم : بس قفل المحاكم مش حيمنع الظلم ....

حمزة : أيوه لكن الناس حتبقى عارفه إنه ظلم .... إنما نوهم الناس بأن العدالة موجـــودة .. وهى فى الحقيقة معطلة زى ما هو حاصل دلوقتـــى .. ده معنـــاه إننـــا ..... (متردد)

مسلم : (مقاطعاً) بنغشهم . ؟

حمزة : بنقتلهم .. لأنه ما فيش أخطر من أن يقع الظلم ويتوهم النـــاس إنـــه عـــدل .. بالشكل ده تختل القيم وتضيع ويسرى السم فى جسم الأمة ويمرض ويموت ..

خليل : (قادماً من المحكمة) مولانا .. المحكمة مليانة ..

حمزة : قل للناس يروحوا ..

خليل : يروحوا .

حمزة : أيوه ..

خليل : وييجوا بكره الصبح ؟

حمزة : لأ .. ما يجوش تانى .. المحكمة مقفولة .. معطلة .

خليل : معطلة ؟

حمزة : أيوه معطلة لأجل غير مسمى ..

مسلم : مولانا أنا بقول ننتظر ...... نشوف الوالى حيصل إيه تانى ؟ مش جايز .

حمزة : غرضك نقبل الظلم المرة دى ؟

مسلم : ماهى مرة ..

حمزة : يعنى نتنازل عن العدالة ..

مسلم : المرة دى معلهش .....

حمزة : اللى يتنازل مرة يتنازل على طول .. ما حدش يا شيخ مسلم يبيع ويقدر يحتفـــظ باللى باعه .. ما دام باع يبقى باع .. السلام عليكم (١٢٩) .

ويبدو الانتظار واضحاً في الحوار السابق ، انتظار حمزة وانتظار الناس وانتظار مسلم الذى يمكن أن يفسر بأنه انتظار سلبى (ماهى مرة .. المرة دى معلهش .. ننتظر الوالى..) وفى الوقت الذى تعطل فيه المحاكم ويضيع العدل يبيع سعيد وفاء إلى " أبو المعاطى " بعقد بيع بدون قيد ولا شرط .. لتصبح وفاء منتظرة للخلاص بعد أن عم الظلام المكان حولها .

وفاء : أنا قلت لك ما تقدرش تبيعنى ..

كاتب العقود : ما قلت لك باعك وقبض الثمن (يشدها) تعالى .

وفاء : (تخلص يدها من يده) انتظر (كأنها تحلم) الدنيا ضلمة حوالى .. والطريق ضيق بين الصخور (بيأس وعصبية وشقاء ..صمت قصير كأنها تستجمع أفكارها ومشاعرها وبتون جديد به سعادة وراحة) لكن قدام عينى.. فى كل خطوة فيه نور. نور .. وسعيد ماسك إيدى .. والطريق طويل .. والليل جميل .... مشى سعيد ..راح بعيد .. وأنا ماشية وحدى بين الصخور .. لكن خطوة بخطوة شايفاه قدام عينى . النور. (صمت) وسعيد بعيد والدنيا ليل (صمت) والشوق فى قلبى .. قد إيه الشوق جميل مهما كان الليل طويل .

سعيد : (يصرخ) وفاء .. وفاء

كاتب العقود : انت بعت خلاص يا شيخ سعيد .. ومادام بعت تبقى بعت . (١٣٠)

الانتظار فى الحوار السابق واضح تماماً ، تظل وفاء تردد نفس الكلمات التى تدل على انتظارها للخلاص حتى قرب النهاية عندما يستردها سعيد مرة أخرى، وفى رحلة انتظارها تظل معذبة تحت وطأة حكم " أبو المعاطى " الذى يجبرها على الغناء من أجل الحصول على المزيد من النقود !!

أما سعيد فيظل معذباً أيضاً فى رحلة انتظاره لعودتها ولا يجد لنفسه سلوى سوى الهروب إلى عالم خيال الظل الذى يصنعه بنفسه، ولكنه لا يفتأ يردد ومن حين إلى آخر(آه يا وفاء .. يشدنى إليك حب عظيم .. ويفصلنى عنك حزن أليم .. رحمتك يا رحيم) .

يزداد جور الوالى ويمعن ظلماً فى الناس .

المنادى : يا ناس ياهو .. اسمعوا وعو (طبلة) الفلاح حسين الجيار خـالف الأوامـر السنية (طبلة) وزرع فى أرضه بالمنوفيه تلات تشبار خيار (طبلة)

ولما كان زرع الخيار

بأمر مولانا .ممنوع (طبلة)

حكم على حسين الجيار

بالعطش والجوع

لمدة ما تقلش عن جمعتين (طبلة)

ومش بس كده – قطعوا إيديه الاتنين (طبلة)

وفقعوا له عين (طبلة)

وسابوا له عين وأهو ماشى قدامكم .

رجل ورا ورجل قدام (طبلة)

عبرة لمن يخالف أوامر الحكام . (١٤١)

وعلى الرغم من الظلم والجور الواقع على الشعب – من خلال ما حدث لحسين الجيار – فإن الشعب يقاوم الظلم مقاومة لا تهدأ ، فهاهم يزرعون الخيار فى كل مكان غير ممتثلين لأحكام الوالى التعسفية باستثناء " سيد " وأخيه " أبو المعاطى " اللذان داهنا الوالى – كما أشرت – رغبة فى الحصول على أمواله وذهبه .. .. وانتظار الشعب للخلاص مستمر .

أما على مستوى خيال الظل ، تصل مقاطعة الناس لخالد بن النعمان مداها ، فيهيم على وجهه فى الطرقات يستوقف الناس محاولاً الدفاع عن نفسه ، ولكن لا أحد يصدقه ويتحاشاه الجميع – حتى الشحاذ يرفض أن يأخذ منه الصدقة !! وحتى زوجته ترسل إلى أهلها لكى يأخذوها من عنده !!وانتظار خالد بن النعمان أيضاً مستمر .

يعين الوالى أخاه " إيواظ بك " قاضياً للقضاة بدلاً من عثمان حمزة الذى اعتزل ويصل " إيواظ بك " وبمجرد دخوله المحكمة يصدر فرماناً بإلغاء المذاهب الأربعة !! وعزل جميع القضاة المصريين من مناصبهم ... !! وتأتى أحكامه مناقضة تماماً للشرع والدين فيتحول المظلوم إلى ظالم والظالم إلى مظلوم !! وفى هذا تعميق للقهر من قبل السلطة للشعب المظلوم ... فى ذات الوقت يعانى سعيد من نتائج بيعه لوفاء فها هو ينفق

أمواله في شراء الجوارى باحثا عن صورة وفاء فيهن ولكن أمله يخيب ، فيستدين ويكرر المحاولة ولكن دون جدوى وعلى هذا فانتظاره أيضا مستمر .

ومرة أخرى على مستوى خيال الظل فإن خالد بن النعمان قد ضاق الوحدة والعزلة المفروضة عليه ، فقرر أن يرخص بضاعته ويفتح الدكان " ولكن باقى التجار مازالوا بالسلطان حتى أرسل جنده يغلقون دكانه ، وعندما حاول مقابلة السلطان اتهمه الحراس بالجنون .. ويؤكد الناس هذه الاتهامات ، فيجد خالد بن النعمان نفسه طريداً فيهرب إلى مكان مهجور (وبعد قلبه ما كان بحب الناس عمران أصبح يخاف منهم) ولذلك قرر أن يبني سوراً عالياً يعزله عن هؤلاء الناس .. وكان خوفه من الناس سببا فى قتله لابن السلطان – عن غير عمد فهو لا يعرفه – وراح يصرخ معترفاً بأنه هو القاتل – خوفا من أن يؤخذ أحد الأبرياء بجريرته – ولكن أحداً من الناس لم يصدقه ويعتبروه مجنوناً وأخذت قوات السلطان ورجاله يقبضون على الأبرياء .

وعلى مستوى الواقع يتأثر عبد العال الحلاق بدور خالد بن النعمان ، فينتقم من الوالى عن طريق قتل " إيواظ بك " الذى حكم على إخوانه الخبازين بالإعدام ، وراح يصرخ " أنا اللى قتلته .. أنا اللى قتلته " ، ولكن كما فعل الناس مع خالد بن النعمان يفعلون مع عبد العال فلا يصدقون.. ويقبض عساكر السلطان على التجار والأعيان ، وهنا يصل الصراع إلى ذروته على مستوى الواقع والخيال فى آن واحد ومحرك الصراع هو الانتظار على المستوين . !! انتظار الخلاص.

يهيم عبد العال على وجهه يشحذ .. والوالى يمعن فى الناس ظلماً فيقبض على المشايخ والقضاة ويصدر قرراً بحظر التجول من الصباح حتى الغروب !! وذلك كى يقبض على الناس فى دورهم ويستولى على أموالهم من أجل أن يدفع الضرائب المضاعفة التى فرضها السلطان .

أبو خاطر : عساكر الوالى قبضوا على عثمان حمزه .

خليل : يادى المصيبة ؟ !

عبد العال : إيه السبب .

أبو خاطر : بقى الوالى كان بعت له رسول علشان يقول أنه ضرورى أن يرجع للقضا .

عبد العال : عثمان حمزة ؟ .

خليل : وبعدين ؟

أبو خاطر : ولا بعدين ولا قبلين ، عثمان حمزة رفض يرجع للقضا من جديد قاموا حطوا في إيديه الحديد .

خليل : وفى الأزهر عملوا إيه ؟ قعدوا ساكتين ؟

أبو خاطر : المجاورين خرجوا فى الشوارع
ثايرين
والجوامع
المشايخ أمروا بقفلها
وفي الأزهر نفسه ما فيش .
دروس ولا صلاة ..

خليل : (ثائراً) لا إله إلا الله
كل شيء له نهاية
والصبر له حدود . (١٣٢)

ويمكن ملاحظه الانتظار بشكل أو بأخر من خلال الحوار السابق ، ولما ضاق الوالى ذرعاً بالناس أصدر هذا الفرمان إمعاناً فى الظلم والقهرويأتى التعليق المباشرعليه بمثابة رد فعل الناس الذى لا يخلو من الانتظار بشكل أو بآخر .

المنادى : يا ناس ياهو .. يا ناس ياهو .. بأمر والى مصر سعادة سليمان أغا .. يا ناس ياهو يا ناس يا هو .. كل من عنده جوارى أو عبيد أو طير أو حيوان أو أوانى نحاس عليه أن يسلم ربعها بالتمام والكمال إلى بيت المال .. وكل من يخالف هذا الامر ينقبض عليه ويتشنق فى الحال يا ناس ياهو ..

(يدخل موكب الشحاتين مباشرة وعلى رأسهم أبو حداية)

الجميع : إحنا الشحاتين
جعانين وعطشانين
حافيين وعريانين
غلابه ومساكين
عاوزين ومش لاقيين

عاوزين ومش لاقيين

أبو حداية : حسنه لله يا أسيادى .

رجل١ : طالب من الله ولا يكتر على الله .

رجل٢ : عشانا عليك يا رب .

رجل٣ : حي .. حي .. حي ..

رجل٤ : يا سلمين يا أهل الله .

رجل٥ : يا منصفين .. يا منصفين ..

الجميع : إحنا الشحاتين ..... ! ..... (١٣٣)

ولما ضاق الامر على " أبو المعاطى " – بسبب قرار الوالى آخذ ربع الجوارى والاموال – قرر الجميع أن يبيع وفاء !! فيشتريها سعيد بضعف الثمن الذى باعها به ولكن عقد " أبو المعاطى " فى البيع كان مشروطاً بأن (ضرورى أكون موجود كل ما تغنى) !! الأمر الذى يعيد إلى الأذهان مسمار جحا ..وهذ ا يعنى أنه قد فقد حريته معها مدام قد باعها .

أبو المعاطى : انت فاكر علشان رجعتها

تبقى كأنك عمرك ما بعتها ؟

عبد العال : لاحول ولا قوة إلا بالله ..

أبو المعاطى : طول الشهور دى ساكته ..

ولا يوم سمعتها ....

النهارده حتغنى وتغنى

لسيدها وحبيب قلبها

وأنا حاسمعها

راسيى براسه . (١٣٤)

فى الوقت الذى يسترد فيه سعيد وفاء ، يتم الأفراج عن الشيخ عثمان حمزة بعد المظاهرات التى عمت البلاد والشحاذين الذين جابوا الشوارع – معلنيين عن ضيق ذات اليد كلون من ألوان المقاومة ضد الوالى –فكان إفراج الوالى عن الشيخ عثمان حمزة من أجل تهدئة الناس لأنهم يسمعون كلامه ويطيعونه ويحترمونه ، ولكن الشيخ عثمان حمزة يرفض الرجوع الى منصبه ، حتى بعد عزل الوالى التركى .

مسلم : الحمد لله على السلامه .. الوالى عزله السلطان .

عثمان حمزة : شيء جميل .

ويكا : يا ميت حلاوة يا جدعان ..

مسلم : إن شاء الله امتى بقا ؟

حمزة : امتى إيه ؟

مسلم : نفتح المحاكم ونرجع للقضا ؟

حمزة : لسه بدرى يا شيخ مسلم ..

مسلم : بدرى ليه ؟ هو الوالى مش خلاص عزله السلطان ؟

حمزة : دا صحيح .. وهيعين بداله والى جديد مش كده ؟

مسلم : طبعاً بيقولوا الأغا عثمان ..

حمزة : عثمان وألا سليمان .. إيه الفرق ؟

مسلم : تقصد إيه يا مولانا ؟

حمزة : أقصد إن طول ما على البلد دى والي من غير أهلها.. والى تركي غريب عنها العدالة حتفضل معطلة ...

مسلم : دا اسمه كلام ؟ بقى معقول أن السلطان حيولى على البلد دى واحد من أهلها والله ولا فى المنام .

حمزة : أنا مقلتش يا شيخ مسلم إن السلطان حيعين على البلد دى واحد من أهلها .. أنا أقصد البلد نفسها . الشعب .

مسلم : الشعب ؟

حمزة : أيوه الشعب اللى ماباعش نفسه فى يوم من الأيام ؟ (١٣٥)

الحوار السابق يمثل نهايه الصراع بين السلطه والشعب على مستوى الواقع ، كما يمكن من خلاله رصد الانتظار حيث إن الصراع لم ينته بعد طالما أن هناك حاكماً أجنبياً يتحكم فى مقدرات البلاد فلا فرق بين وال ووال ما دام السلطان موجوداً ومن ثم فإن العدالة ستظل معطلة.. والحل الوحيد هو الانتظار مع مواصله الكفاح حتى يتم تخليص البلاد نهائياً من الأجنبى !! وقد يكون هناك تشابه بين وجهة نظر الشيخ حمزة فى الاستقلال وبين موقف سعيد من وفاء ، فكما أن البلاد لم تنل استقلالها التام كذلك لم

تحصل وفاء على حريتها التامة في ظل وجود شرط " أبو المعاطى " الذى يماثل وضع السلطان على مستوى الصراع العام والفكرة التى يؤكد عليها رشاد رشدى من خلال الصراعين (أن الشعب لم يبع نفسه في يوم من الأيام)! أما على مستوى خيال الظل فإن الأمر ينتهى بخالد بن النعمان إلى العزلة وراء السور وقد سجن نفسه حتى مات ، وتحول ذلك السجن الى ضريح يتبرك به الأهالى وإن كان السلطان لا يزال يمعن فيهم قتلاً حتى الصبية لم ينجوا من القتل ... وتنتهى البابة - بابة خالد بن النعمان على لسان سعيد .

سعيد : .... وشنق بالشكل ده

ثلاث أربع الرجال

ما عجبوش الحال

فأمر بأن كل مولود

صبى ينقتل

في الحال ....

صارت الناس تبكى

وتلطم خدودها

وتقول ......

داحرام .. داحرام

لكن إيه الفايدة

ماخلاص باعو أنفسهم من زمان

لمولاهم وربهم السلطان .....

واتعظوا يا إخوان .. (١٣٦)

نفس الفكرة التى يريد الكاتب تأكيدها .. ولكن هنا عن طريق التضاد .. فهو يريد أن يقول إن الشعب - على مستوى قصة خيال الظل - قد باع نفسه للسلطان وخان خالد بن النعمان ومن أجل ذلك استشرى الظلم وانتشر .. أما على مستوى الواقع لم يبع نفسه فكان انتصاره على الوالى فعزله السلطان .. وإن كان هذا الانتصار مؤقتا لحين تحقيق الانتصار الأكبر وهوعزل السلطان نفسه وتعيين والى باختيار الشعب عندها فقط تتحقق العدالة ويرفع الظلم عن أبناء الشعب .. ولكي يتحقق هذا ، على الشعب أن ينتظر ولكن

بشرط أن يواصل الكفاح ولا يبيع نفسه لأحد مهما كان . كل ذلك طرحه رشاد رشدى من خلال المعادل الدرامى والمعادل الموضوعى وامتزاجهما في نسيج واحد مستخدما أشكال الفرجة الشعبية .

٣ ـ ٧

عند تناول ظاهرة الانتظار في الأعمال المستمدة من التراث يقف البحث حائرا أمام أعمال ألفريد فرج المسرحية، فهو الكاتب المولع بالتراث - على أختلاف مصادره - فالظاهرة واضحة كل الوضوح في جميع أعماله المعتمدة على التراث بلا استثناء ، ويمكن رصدها منذ أول أعماله التراثية (سقوط فرعون) عام ١٩٥٧ والتى اعتمد فيها على حوادث التاريخ الفرعونى حيث الصراع بين الكهنة وإخناتون ، الكهنة يريدون الحرب حتى تبسط مصر سيطرتها على شرق أفريقيا وإخناتون يريد السلام ، وينجح الكهنة عن طريق إرسال كاهن لبق ماكر ليقنع قائد جيوش الفرعون وهو " حورمحب " ليعادى سياسة إخناتون التى تدعو الى السلام بسياسة أخرى تدعو إلى الحرب ، كما ينجح الكهنة أيضاً في إقناع " نفرتيتى " زوجة إخناتون بنفس السياسة ، و عندما يكتشف إخناتون المؤامرة يودعمها- قائد الجيوش وزوجته - السجن .

وكانت تجربة انتظارهما في السجن تجربة مريرة إلى أن ينجح " حورمحب " في الهرب وقاد الجيوش مرة أخرى الى الحرب .. ويدرك إخناتون بحسه أن سياسة السلام التى يعتنقها ويدعو إليها لاسبيل إلى تحقيقها، فيتنازل عن العرش لابنه الأكبر ويختار أن يتفرغ لنشر السلام في بقاع الارض كنبى متجول في جميع أنحاء الأرض... أيضاً يمكن رصد الانتظار بشكل واضح في عمله التالى " حلاق بغداد" الذى استمد أصوله من كتب الجاحظ ونوادره ومن ألف ليلة وليلة حيث عثر على شخصية " أبو الفضول " التى أعاد خلقها من جديد وقد حملها همومه المعاصرة .

والانتظار في العمل واضح حيث يقع أبو الفضول فى حيرة بين قلبيه [قلبان في جوفى.. قلب لى وقلب على .. إن وجدت أحداً في ورطة .. قلب يقول لى : لاتكون أبا الفضول ولاتسمى باسمك إن لم تنقذه من ورطته هذا قلب على ، وقلب يقول لى : يا ابا الفضول يكفيك ما نكبتك به مروءتك من نكبات ، فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذاً.. هذا قلب لى] (١٣٧) وهو - كعادته - لايستمع إلى قلبه الذى له ، ويطيع قلبه

الذى عليه طاعة عمياء مندفعاً إلى الفعل مستخدماً كل أساليب الحيل والخداع ليجمع بين يوسف وياسمينة ، وينتصر للعدل مع زينة النساء ويطلب من الخليفة "منديل الأمان" لا لنفسه فقط بل لسائر الرعية ، ثم يتضح الانتظار أيضاً في عمله الثالث "سليمان الحلبى" سنة ١٩٦٥ وقد استمد مضمونه من التاريخ الحديث ويبدو الانتظار في رحلة سليمان من حلب الى مصر " القاهرة " ليقتل كليبر " سارى عسكر " قائد الحملة الفرنسية الظالم المستبد محققا بذلك العدل المطلق من وجهة نظره .. أيضاً يمكن أن يُرصد الانتظار في عمله "الزير سالم " والذى يتناول فيه شخصية المهلهل بن أبى ربيّعه المعروف بالزير سالم، وهو عمل مستمد من التراث العربى ومن السيرة الشعبية التي حولته -الزير سالم - الى أسطورة ، ورحلة انتظار الزير سالم كانت طويلة في البحث عن العدالة المطلقة طالباً المستحيل – كليب حيا !! حتى يقف شلال الدماء بين بكر وتغلب .

ثم يمكن رصد الظاهرة في عمله الجيد المتقن " على جناح التبريزى وتابعه قفه " من ألف ليلة و ليلة والذى يمثل الانتظار بعدا رئيساً من أبعاد الصراع فيه .. ولعل انتظار القافلة الوهمية التي لاتأتى !! كان هو محرك الفعل داخل الدراما. كما يمكن رصد الظاهرة في أعماله ذات الفصل الواحد ، فيمكن رصدها في " بقبق الكسلان " والتى تقترب من فن " المونودراما " .... والنص يعتمد فى بنائه على حلم يقظه وهو شكل من شكول الانتظار .

يمثل الانتظار عاملاً مشتركاً بين هذه الأعمال المستمدة من التراث ، بل لعلنى لا ابالغ إذا قلت وفى أعماله الأخرى التى تناول فيها قضايا اجتماعية وسياسية مثل عسكر وحراميه، والنار والزيتون ، وزواج على ورقة طلاق ، ومن مسرحيات الفصل الواحد " الفخ " وكل هذة الأعمال فى معظمها متقنة الصنع حواراً ولغة وشخوصاً تنم عن وعى الكاتب بقضايا مجتمعه المعاصر على مستوي المجتمع والسياسة والفكر .

ويحسم البحث هذه الحيرة بوقوفه أمام مسرحية " سليمان الحلبى " ذلك لأنها أولاً : تلمس أبعاداً سياسية واجتماعية اعتمد فيها الكاتب على حادثة تاريخية وقعت بالفعل وفى عصرقريباً نسبياً- ١٨٠٠ م – فهى قريبة منا زمنياً بخلاف الأعمال التى تضرب بجذورها فى التاريخ الفرعونى أو ألف ليلة وليلة أو المعتمدة على التراث الشعبى والسيرة الشعبية .

وثانياً : لأن بطلها سليمان الحلبى شامى الأصل ، مصرى العاطفة ، أزهـــرى الثقافـــة و الفكر مما يعد-فى نظرى- نموذجاً للبطل الذى يحمل هموم الأمة المعاصرة .

وثالثاً : لأنها تتناول قضية رئيسة تبدو واضحة فى معظم أعمال الكاتب المعتمـــدة علـــى التراث وهى قضية العدل وكيفية تحقيقة .

ورابعاً : لأنها من الأعمال التى تتضح فيها ملامح مسرح ألفريد فرج من حيـــث البنـــاء الفنى.

والأهم من كل ذلك أن الأنتظـــار - كظـــاهرة تراثيـــة ذات مضمـــون سياســـى واجتماعى - ويمكن رصده فى العمل ويمكن بيان تأثيره فى البناء الفنى له .

٣ ــ ٨

يخبر التاريخ - كما ورد فى الجبرتى فى كتاب عجائب الآثار- أن سليمان الحلبى كان مدفوعاً[بإغراء المال من قبل العثمانين الذين يطمعون فى إعادة مصر إلى حظيرتهم، فقد اعترف سليمان فى محضر التحقيق بأنه كان يقيم فى حلب وأنه حين رجـــع عســـاكر العثملى من مصر إلى بر الشام أرسلوا إلى حلب فى طلب شخص يكون قادراً على قتـــل سارى عسكر الفرنساوى ووعدوا كل من يقدم على هذه المهمة أن يقدموه فى الوجاقـــات ويعطوه دراهم . ولأجل ذلك تقدم سليمان وعرض روح لهذا، وحين أعيد إلـــى اعترافـــه السابق عند استجوابه فى المحاكمة العسكرية أخبر أن أحمد أغا وياسين أغا من أغـــوات الينكرجية بحلب وكلوه فى قتل سارى العسكر إمام بسبب أنه كان يعرف مصر جيداً حيث أنه سكن فيها ثلاث سنوات فى السابق ، وأنهم أوصوه بأن يسكن فى الجامع الأزهر ..... وما أخذ دراهم من أحد فى مصر لأن الأغوان كانوا أعطوا له كفايته .... وأن أحمد أغـــا أخبره بأنه صديق لإبراهيم باشا متسلم حلب الذى كان يظلم أباه ويحمله غرامات كثيرة ... وأنه وعده بأنه سيوصيه بأبيه خيراً ولكـــن بشـــرط أن يـــروح يقتـــل أمـــير الجيـــوش الفرنساوية](١٣٨).

هذة صورة سليمان الحلبى الثابتة فى محضر التحقيق ، غير أن هذه الصورة ليست هى الصورة الوحيدة فهناك صور أخرى أهمها أنه هو ذلـــك الفتـــى المســـلم [المتـــأجج بالعاطفة والذى ضحى بحياته لكى يغازى فى سبيل الله منطلقاً من ثقافته الأزهرية ومـــن تأثره بمشايخه كى يقتل زعيم الكفرة الفرنساويةعلى حد اعترافه و اعترافات زملائه فـــى

محضر التحقيق][١٣٩]. وقف ألفريد فرج أمام هذا البطل كما صوره التاريخ – في صوره المختلفة – ولكنه حاول أن يتناول الدوافع الذاتية والفكرية التي لعبت دورها في تكوين شخصية سليمان الحلبي والتي بسببها أقدم على ما أقدم علية دافعاً عنه تهمة القاتل المأجور وصوره في صورة الفدائي الذي يقتل بدوافع سياسية [ويصبح بهذا نموذجاً للقاتل السياسي .... يغوص الكاتب في أعماقه وفي رأسه ليتتبع مسار أفكاره وعواطفه .... وتتضح هذه الدوافع على حقيقتها في أقواله وتصرفاته وهي دوافع إنسانية في مجملها تحوي في إطارها الدوافع الدينية والسياسية والفكرية ..... كانت هذه الدوافع نفسها المحرك لمعاركنا ضد الاستعمار] [١٤٠] وعلى هذا يصبح سليمان الحلبي شخصية من الشخصيات [الدراميه ــ ومن هؤلاء الأبطال الذين يرفضون استقبال الواقع على ما هو عليه ، فهم دوماً في حركة جدلية مستمرة مع الواقع] [١٤١]

وصورة البطل في الدراما من غير شك تختلف عن صورته في الواقع وإن كان هذا البطل تعبيراً عن الواقع أو معادلاً له والفرق بينهما هو الفرق بين الفن و الواقع ولقد رسم ألفريد صورة سليمان الحلبي من خلال نظرته العميقة للظروف والمعطيات الحضارية و الاجتماعية المحيطة بها انطلاقا من العلاقة الجدلية بين [النظرة إلى ماهيه الظروف الحضارية والاجتماعية و بين صوره البطل الذي هو إفراز لهذا المجتمع وهذه الحضارة] [١٤٢].

ولعل اختيار سليمان لقتل كليبر عن اقتناع تام وإيمان كامل بعدالة قضيته ، وسيره في طريقه إلى النهاية –علىالرغم من أنه يعرف مصيره المحتوم – هو الذي جعله بطلاً تراجيدياً فكان سليمان بمثابه الخطوة الثانية من خطوات ألفريد فرج يعد إخناتون في مسرحية سقوط فرعون نحو خلق بطل تراجيدي في المسرح المصري اكتملت صورته في خطوته الثالثة – الزير سالم – الأمر الذي دفع النقاد إلى القول بأن الفضل يرجع إلى ألفريد فرج في [ابتكارالشخصيه التراجيديه في المسرح المصري، وإن اختلفوا – النقاد– بعد ذلك حول مدى توفيقه في خلق هذه الشخصية التراجيدية] [١٤٣].

يمكن القول من خلال بناء شخصية سليمان الحلبي –كبطل تراجيدي– أن ألفريد قد اتجه في بناء هذه الشخصية اتجاهاً يتمشى مع مفهومه للصراع ولأسبابه في الحياة المعاصرة، ذلك لأن محور المأساة العربية عامة ، والمصرية على وجه الخصوص إنما

يختلف بالضرورة عن المأساة الغربية وإن تأثر بها فى بعض المناحى، حيث إن الصـراع الدرامى المصرى لم يكن أبداً فى المسرح المعاصر بين الإنسان و القوى الغيبيه بل كـان [هو الصراع الأبدى بين الإنسان من جهة ، والزمان والمكان من جهـة أخـرى ، إنـه الصراع بين الخلود والفناء أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ؛ أو بيـن الذات والموضوع)[١٤٤] ، تتضح معظم شكوك الصراع السابق فى مسرح ألفريـد فـرج ابتداء من سقوط فرعون ومروراً بسليمان الحلبى ثم الزير سالم .

٣ - ٩

تبدأ مسرحية " سليمان الحلبى " بخلفية درامية عن الأحداث التـى تسـبق زمـن المسرحية، تأتى هذه الخلفية على لسان "الكورس" الذى يخبر المتلقى بكيفية دخول كليـبر مصر موضحا الجرائم والفظائع التى أرتكبها ثم إظهار بربرية ووحشية الجنود الفرنسيين حيث" أخذوا ينبشون الجثث من تحت الأطلال والخرائب، ويجردونها من الحلى والأشياء الثمينة .. ثم يطرحونها فوق الأنقاض صورة للهول والفظاعة .." ، ثم إعلان كليبر بأنـه أعطى الأمان الوافى الشافي لجميع المصريين وإبلاغ أعضاء الديوان المخصـوص بأنـه قرر حقن الدماء وتأمين الأرواح وضمان السلام ، ثم يبين الكورس كيفية نقض الجـنرال عهد الأمان ...

الكورس : ..... وفي يوم ٢ مايو ١٨٠٠ نقد الجنرال كليبر إعلان الأمان وأصدر إعلانـا
بأن يدفع المصريون متضامنين ثمناً لدمائهم مبلغ اثنى عشر مليون فرنـك ، وأن
يدفع السيد محمد أبو الانوار السادات وحده غرامه قدرها ثمانمائة الف فرنـك ،
وأن يصادر مال سائر زعماء الثورة الذين غادروا البلاد .. [١٤٥]

ومن خلال هذه الخلفية الدرامية تتضح معالم شخصية " كليبر " كطاغية لا أمـان له، وتتضح أيضا بربرية ووحشية جنود فرنسا المحتلين ، وكذلك تتضح صـورة جـهاد العلماء والأشراف من خلال قرارات " كليبر" بإلزامهم بدفع غرامات طائلة، ومن خـلال قراره مصادرة أموال زعماء الثورة الذين غادرو البلاد ... وعلى هذا فإن أبعاد الصـراع تتضح مباشرة ... الصراع بين المحتل وبين الشعب المغلوب على أمره يسـانده علمـاء الأزهر والأشراف ... وتبدو ملامح القضية واضحة ، اغتصاب أرض وتنكيـل بشعـب وقهر وإذلال بدون أى وجه حق.. العمل إذن يتناول قضية سياسية ... والخلفية الدراميـة

السابقة ترسم ملامح الصراع وملامح الشخوص . على الفور ينطلق المنادون في أنحـــاء القاهرة تحت حماية الجنود الفرنسيين يعلنون قرارات كليبر الســـابقة ، ومبـــاشرة ينتقـل الكاتب إلى غرفة بدار متواضعة حيث يجتمع فيها مصباح ومحمد وعلي وهم مجـــاورون بالأزهر ومن المجاهدين، يطرق الباب فيدخل سعد وهو من المجاورين المجاهدين أيضاً .

سعد : مولانا السادات محاصر في بيته . لا سبيل إليه ..

مصباح : و الآخرون ؟

سعد : الذى فر إلى الشام ، والذى استشهد ، والذى اختفي .. .

محمد : رحمة الله على الجميع .

على : والعمل ؟

محمد : " ما العمل ؟ .. " سؤال نطوف به القاهرة لنجد من زعمائنا من يجيب عنـــه .. ولاأحد للآن ..

مصباح : سيبقي السؤال معلقا إلى حين .

على : ولكننا لم نمت.. نحن غير محاصرين ، غير مراقبين .. بعد . والسؤال سؤالنا . أيمكن أن تكون إجابة غير الجهاد ؟ !

مصباح : كل رجل كان يعرف ما يجب عمله وهو واقف خلف المتراس شاكى الســـلاح . هذا أمره بسيط . أما الآن فجدت أوضاع معقده لايمكن أن يفتينــــا فيـــها غـــير زعمائنا . وعلى ذلك فلننتظر (١٤٦)

والحوار السابق بين المجاهدين يعكس حيرتهم بعد اعتقال زعمائـــهم ، واختلافـــهم حول طريقة الجهاد ومواصلته فى ظل غياب الزعماء وتحديد إقاماتهم ، فبينما يرى علـــى مواصلة الجهاد يرى مصباح الانتظار والتروى .. وهنا يتضح الانتظار كحل مؤقت لحين تنظيم الصفوف من جديد ، ومن خلال الحوار السابق يبدو الانتظار و منذ البداية كعـــامل مؤثر في دفع الحدث الى الأمام أو توقفه .. يتضح ذلك أكثر عندما يواصلـــون حديثـــهم مناقشين جدوى الانتظار من عدمه .

سعد : والفرنسيس .. أينتظرون ؟ يقتحمون البيوت وينزعون جلباب الرجل مـــن فـــوق ظهره ليجلدوه ..

محمد : الفرنسيس عينوا ثمناً لحياة الناس .. للسلام . أمن الحكمة الآن أن ننقـــض هـــذا السلام ؟

علي : لم يكن السلام هو ما استشهد من أجله الأخوة .. بل العدل ..

محمد : العدل سبيله واضح ، ولكن لابد من التفكير في الثمن .. هذه هي السياسة . فما أسهل أن نطلق النار على الجابى أو الحرس.. رصاصة قد تصيب أحدهم في غير مقتل ويعلق بعدها أحسن عشرة رجال في الحى على المشانق. أمن الحكمة أن ندفع مثل هذا الثمن في مقابل لاشيء ؟ وإذا تحركنا بمجرد الغضب الأعمى .. ألا يمكن أن تتغير علينا قلوب الناس ؟

مصباح : نعم .. لابد من انتظار الإجابة عن أسئلتنا .

محمد : العدل أم السلام ؟ اختيار لو تجرد من ظروفه كان واضحاً . العدل مطلبنا ، والسلام مطلبهم وسيحرصون عليه لأنهم فازوا بكل شيء ويريدون أن ينعموا بما فازوا به..ولكن أما ما يقرب مطلبنا اليوم أن تستأنف جماعتنا الصغيرة الحرب بغض النظر عن رأى زعمائنا؟ تكلم ياشيخ مصباح . أنت كبيرنا . أجب !

مصباح : سؤال أكبر منى .. سننتظر الإجابة ، وإن طال الانتظار . (١٤٧)

تتضح حيرة الشباب المجاهد بين أمرين : مواصلة الجهاد أم الانتظار ، كما تتضح ابعاد القضية الرئيسة في العمل العدل والسبل التى تحققه في ظل دهاليز السياسة ، ومفهوم العدل بالصورة المطروحة هو البعد الرئيس للقضية المطروحة في العمل ، فليس من العدل أن يشنق عشرة رجال – من أحسن رجال الحى – في مقابل جندى أو جابى قد لاتصيبه الرصاصة، فلن يؤدى الجهاد المسلح إلى تحقيق العدل بقدر ما يؤدى إلى المزيد من الظلم !! وعلى الرغم من أن العدل والسلام قرينان – فإذا تحقق العدل عّم السلام – بيد أن الظروف المحيطة جعلت منهما ضدين!! لذا فالاختيار بينهما صعب .

وهنا تبدو منطقية مصباح في طرح الانتظار – وإن طال – حلاً . يتفق المجتمعون على عدم جدوى العنف في الوقت الحاضر لحين الالتقاء بزعمائهم من جديد وحتى يتحقق ذلك يستخدمون سلاحاً يتمثل في " بث الروح في الناس وإنقاذ المنكوبين ، وتحطيم روح الفرنسيس بالمنشورات ، وحماية مولانا السادات بقدر ما نطيق " . وعلى الفور ينتقل ألفريد إلى الجانب الآخر حيث جموع الفرنسيين من رجال ونساء ومدنيين وعسكريين يشربون الخمر في حفل راقص ينتظرون فاتح مصر الجنرال كليبر – كما أطلقوا عليه – الذى يأتى إلى الحفل ويتطرق الحديث بينه وبين قواده حول سياسته في مصر والتى تقوم على الإذلال.

الكولونيل : لايحتاج رجالنا لمن يحثهم على القسوة . ولكن سؤالاً يشغلنا ياسيدى القـــائد. أيملك السادات ثمانمائة الف فرنك ؟ أيملك الواحـد منـهم أن يدفـع الغرامـة المفروضة على حرفته، والغرامة المفروضة على سكنه ودكانــه ، والغرامـة المفروضة علي شخصه كلها ؟

جابلان : أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل ما لايملك ؟

كليبر : لا أريده أن يدفع أريده أن يرقع ! سيضرب ويهان ويمرغ في التراب .. ولــن يفي بالغرامة أبداً . سيبيع كل ما يملك – هذا إن وجد مشترياً – حتى لاتبقى له إلا زوجته فليطرحها في مزاد بين جنودي ، ولن يفي بالغرامة أبـداً. وبعدئـذ نشترى أنقاض بيته بالثمن الذى نراه .. لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع. سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس ، ولن يفى بالغرامة أبداً . فليبيع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان .." كليبر! أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشــرة فرنكات ، ولن يفي بالغرامة أبداً (١٤٨) .

وعلي هذا تكون أبعاد الصراع في العمل واضحة المعالم والقضية المطروحة تبدوا أكثر وضوحاً حيث من يطلبون السلام يقومون بالمزيد من القهر والإذلال ويمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق حيث كليبر ينتظر إذلال الشيخ السادات لأنه كـــان يساند الثوار ، والشيخ السادات يمثل رمزا من رموز الجهاد وهو العالم الأزهــرى الـذى يحترم الشعب ويقدره ومن ثم فإن إذلاله هو إذلال للشعب . وفي خلفية المشــهد السـابق مباشرة يبدو سليمان الحلبى في حلب وهذا الانتقال المفاجئ من القاهرة إلى حلـب علـي نفس مستوى خشبة المسرح له دلالته الدرامية، فالكاتب ينقل الملتقى إلى طرف الصــراع الآخر بعد أن ألقى الضوء على الطرف الأول وكيفية تفكيره وهذا يدل على وعى الكـاتب بحرفية المسرح من ناحية وعلى تمكنه من أدواته الدرامية من ناحية أخرى . يرى سليمان الحلبى الشاب – في العشرين من عمره – ممسكاً بفرع شجرة في موقف تصـــدى وقـد أشهر فرع الشجرة كالسيف بيمينه ..

سليمان : إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الاسد كما سموك ، فاعلم بأنى أنــا صـلاح الدين . ولاتعتقد يامالك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك أو اكسبتك حصانة ما. إنى أقول لك ، يا أيها الطامع فى حصاد ما بذرنـــا مــن

الزيتون الاخضر. مكانك! الويل لك! إن كنت أتيتنا حاجاً كمـا زعمـوك فـألق سلاحك ، وتقدم في سلام . وإن كنت أتيتنا غازياً كما يبدو من ركـابك فتقـدم وحدك إلى صلاح الدين، ونازلني رجلاً لرجل وسيفا لسيف وأحقن دماء رجـالك وتابعيك ..(يدخل صديقه محمود شاهراً فرع شجرة مثله ويندفع إليه) .

محمود : قبلت منازلتك يا أمير .. إلى ! ..

سليمان : عني . عني . جرحتني !

محمود : (ساخراً منه) ما أضعفك وما أهون قوتك ! لو كانت ذراعك قويـة كطلاقـة لسانك ، لكان لك شأن في التاريخ.

سليمان : (يتوسط المشهد) سيكون لي ، مادام اسمي : سليمان الحلبي ! (١٤٩)

ومن خلال " منولوج سليمان " ثم من خلال الحوار بينه وبين صديقه "محمود" تبدو أولى ملامح البطل .. فهو فتى حالم وشجاع، عزيز النفس ذو كبرياء وشمم يعي ما يقول إنه [يقف على الأرض ولكن أحلامه تشطح إلى عنان السماء ... إنه ليس ساذجاً علـى أى حال .. فيعتقد أن كليبر جاء حاجاً ، فهو كما يصوره سليمان بخياله جاء غازياً وطامعاً في حصاد الأرض أى جاء مستعمراً .. ومن أجل هذا فهو يدعوه للنزال .. ويتصور نفسه صلاح الدين في مواجهة ريتشارد] (١٥٠) .

ويتضح أيضاً من المنولوج السابق ثم الحوار أول دوافع سليمان لمواجهة كليـبر، وهى دوافع قومية وطنية ودينية بحكم النشأة وبالمقارنة بين هذا المشهد والمشهد السـابق يمكن الموازنة بين أحلام كليبر وأحلام سليمان وأول هذه الأحلام مواجهة الظلم بالقوة من قبل سليمان وإخضاع المصريين وركوعهم وإذلالهم من قبل كليبر.. وعلي هـذا تتضـح أبعاد الصراع وأطرافه تماماً ويمكن ملاحظة الانتظار عند كليهما في المشهدين السابقين ، فهو بمثابة الضوء الذي يكشف عن طرفي الصراع وإبراز ملامحهما الفكرية ، إضافة إلى كشفه لطبيعة هذا الصراع .. تزداد الرؤية وضوحاً بعد ذلك مباشرة في أربعـة مشـاهد متداخله أيضاً حيث ينتقل الكاتب وبسرعة بين حفلة الرقص حيث كليبر يتوعـد ويـهدد " شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد : ابق عدوك تحت قدميك تأمنه " وبين سليمان الذى يقـرر الذهاب إلى مصر لاستئناف دراسته بالأزهر ويفهم من حواره مع أمه أن أباه في محنـة وقد لايوافق على السفر، ثم نقلة أخرى إلى كليبر يتهدد ويتوعد بإذلال المصريين، ثم نقلة

سريعة إلى سليمان مع صديقه محمود عشية سفره إلى القاهرة بعد أن وافق أبوه. يحكـــى سليمان لصديقه محمود عن حلم رآه في المنام- فى أثناء الحكاية يجمد المشـــهد الأمـــامى "مشهد كليير فى حفلة الرقص" وينزل سليمان يتجول بينهم وهو يحكى عن قضية كـــبرى يحكم فيها ..

سليمان : .... رأيت فى منامى أنى أنزل درجا خفيا (ينزل إلى المشهد الأمـــــامى الـــذى جمد)وفى قاعة لم أر في حياتى أبهى منها وقف رجال ونساء كثيرون في أزيـــاء غريبة .. أثرياء ! ما أجملهم! (يجوس في قاعة الرقص كالمســـــحور وخلفـــه محمود يتلفت كمن يتصور)الثريات المعلقة .. السجاجيد السخية .. والزينات .. أبهى من قصر السلطان نفسه ..

محمود : وأنت ؟ أكنت القاضى أم المتهم ؟

سليمان : القاضى . وأمامى المتهم طويل عريض المنكبين يقف وسط سجانيه الكثـــيرين ، وله هيبة . من تظنه ؟ خمن ؟

محمود : باشا أو مملوك ؟

سليمان : كليبر .. بلحمه ودمه .

محمود : المتهم؟! (يضحك) وحكمت عليه ؟

سليمان : شهر على عينيه ، عينا قائد رجال .. مفتوحتان جاسرتان . ولكني قرأت فيـــهما بوضوح إقرار بالذنب .

محمود: أى ذنب ؟ ما كان ذنبه ؟

سليمان : وأمام كل هؤلاء الرجال والنساء في ملابس الأفراح الفاخرة والشاذة .. حكمـــت عليه .

محمود : بالسجن ؟ بالإعدام ؟

سليمان : أى سجن يسعه، وأى مشنقة تحمله ؟ !

محمود : بماذا حكمت عليه ؟

سليمان : بأن يبكى ..

محمود : (يضحك) انت لم تر كليبر في حياتك . كيف عرفت أنه هو ؟

سايمان : كان حلما . (يصعد المشهد الخلفى ووراءه محمود) .

محمود : ويبكى ؟

سليمان : بل صحوت (الآن فى المشهد الخلفى تماماً)

محمود : جننت يا سليمان . لن تصبح قاضياً . أنا أعرف ماذا ستكون . ستكون مهرجاً فى الموالد ..

سليمان : سأحلم كما أشاء ، وأصبح كما تحملني الريح الطلقه .. أكون ما أكون . غداً السفر يا مقاهي حي الحسين ويابائعي العرقسوس في حر الصيف ويا ندامى القهوة فى أروقه الجامع ..وياكتبى . (١٥١)

ووقفه أمام الحوار السابق بل إن شئت الدقه أمام حلم سليمان وأمام الواقع فى أن يمكن من خلالها رصد ظاهرة الانتظار فى العمل ودخولها في النسيج الدرامى ككل ، وكما يمكن ملاحظه دورها البارز فى الكشف عن الصراع تماماً وتوضيح أبعاد القضية المطروحة عن طريق الموازنة بين انتظار كليبر وانتظار سليمان ، كما يمكن أيضاً تحديد مفهوم العدل من وجهة نظر سليمان – من خلال الحلم – وإن كان لم ينطق به صراحة غير أنه يتضح من خلال الموازنة بين الانتظارين .. فالعدل الكامل من قتل يقتل، وكذلك من أذل يذل !!، وهنا يمكن أن يدخل حلم سليمان فى دائرة الممكن عكس انتظار الزير سالم الذى يدخل فى دائرة المستحيل "كليب حياً " !!، كما يمكن أيضاً ملاحظة تمكن الكاتب من أدواته الدرامية من خلال تداخل المشاهد، والفصل بين الحلم والواقع، إضافة إلى توجيهاته التى تنم عن وعى بحرفية المسرح .

سليمان الحلبى إذن صاحب قضية وطنية قومية ، باحث عن العدل ، طالب للعلم،عاشق للقاهرة عارف لأحيائها الشعبيه .. يربطه بالأزهر حنين جارف وهذه أهم ملامح البطل .

يواصل سليمان رحلته إلى القاهرة لتحقيق حلمه ، وفى الطريق عند مداخل القاهرة يستوقفه العسكر الفرنساوية ويمنعونه من الدخول .. لأن معه سكيناً ، يحاول سليمان أقناعهم بأنه طالب علم وأن هذه السكين لشحذ القلم ، وبتفتيش ملابسه يعثرون على أربعة عشر قرشاً !! هى كل ما يملك – وهذا فى حد ذاته كافياً لدفع التهمة التاريخية التى ألصقت بالحلبى.. أنه قاتل مأجور– يبعده الجنود تماماً عن طريقهم ، فيلتقى بـ " سعد " وهو أحد المجاهدين الذى يخبره بأن هناك منافذ أخرى للدخول إلى القاهرة عن طريق

الصحراء، يتبعه سليمان ، وفى طريقهما يلتقيان بفتاة تبكى شاكية من احتيال أبيها عليها ومماطلته فى إعطائها حقها من ميراث أمها .. ينصحه سعد بعدم التدخل في الأمر .. ولكن سليمان يصر على مقابلة أبيها وإقناعه بكتابة " حجة " تثبت حقوق الفتاة .. سعد يكرر النصح بعدم التدخل لأن الطريق غير مأمون وقد تكون خدعه من اللصوص ..

ولاسيما وأن معه أمانة.. تحدث المواجهة بين سليمان ووالد الفتاة " حداية الأعرج " شيخ المنسر اللص الكبير قاطع الطريق وكان قدا استوقف بعض الفلاحين لإذلالهم واغتصاب أموالهم بالقوة .. يحاول أغتصاب ما مع سعد من نقود .. فيخبره بأنها أموال تجمع لفدية الشيخ السادات .. يعرض حداية " ما معه من أموال فى سبيل فدية الشيخ !!

سليمان : لاتأخذ ياسعد .. مال حرام ..

سعد : لا أريد مالاً .. أريد صاحبى ..

البنت : ومن يحسب نصيبى ؟ (تضرب أباها) سرقتنى ! سرقتنى!

اللص الرابع : (ممسكا بالفلاح الثانى) أحدهم غافلنى يا معلم واندس فيمن فتشتهم ..

حداية : المشنقه ! و لا تعطلنى وأنا أعمل ..

سليمان : اياك أن تقتله ..

سعد : أنا مستعجل . إما أن تجئ أو أتركك .

الفلاح الأول : أجرنا وحياة السادات ..

سعد : يرحمكم الله .

سليمان : أما أنا فلن أبرح .. اذهب أنت يا سعد . (١٥٢)

هذا الموقف كان فى خدمة القضية المطروحة وجاء استكمالاً لملامح سليمان ، فالوقوف بجانب الفتاة دون أن يعرفها وضد من ؟ ضد أبيها !! حداية شيخ المنسر ثم دفاعه المستميت –وهو ضعيف البنية – من أجل الفلاحين المظلومين ما هو إلا من أجل تحقيق العدل ورفع الظلم عن المظلومين ، كذلك استخدم الكاتب هذا الموقف من أجل تعميق القهر وإظهار انتظار المصريين للخلاص على المستوى الخارجى (الاستعمار) وعلى المستوى الداخلي (حداية واللصوص) يؤكد ذلك ما ورد على لسان الكورس في نهاية هذا المشهد الذى يمثل نهاية الفصل الأول .

الكورس : إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم ، فإن المناسر يحق لها ما تغتصبه من مال فى الطريق .(١٥٣)

وطرح القضية بهذه الصورة لايخرج بشكل أو بآخر عن أحد مفاهيم العـدل فـي ظل الاستسلام للظلم – إن صح التعبير. إن ألفريد فـرج بـهذا الموقـف يؤكـد رؤيـة مارجوري بلتون حول المسرحية التاريخية وحول الكاتب المسرحي الذي يكتب هذا اللون من المسرحيات حيث يرى أن هذا الكاتب مطالب [باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبـيرة من الناحية المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى لاتكون المسـرحية أقرب إلى سجل إخباري منها إلى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة] (١٥٤)

يبدأ الفصل الثاني بحوار بين سعد وعلي –أثناء تعليقـهم للمنشـورات المعاديـة للفرنسيين – حول الجهاد بالكلمة ومدى جدواه ، فبينما يرى سعد أن هذه المرحلة تحتـاج إلى الكلمة يرى علي أن البندقية والمتراس أكثر تأثيراً، ينتهي الموقف بالقبض على "علي" وعلى الفور تبدأ محاكمته وهي محاكمة غير عادلة ، ليس لها من القضاء سـوى الشكـل فقط لكن المضمون هو تعذيب المتهم حتى يعترف على زملائه ، ثم يتخذ الفرنسيون مـن هذا الاعتراف ذريعة لشنق عشرة رجال على باب زويلة ترهيباً وتخويفاً !! وتنتهي عملية التعذيب بموت علي دون أن ينطق بكلمة .

كليبر : أضاع الفرصة وغد جاهل .. من قتله سيعقد له المجلس العسكري أيا كان ، ولـن يعوضني ذلك خسارتي أبداً .(١٥٥)

موت علي أثناء التعذيب دون اعتراف كان سبباً في عرقلة مسيرة انتظار كليبر – إن صح التعبير. على الفور ينتقل ألفريد إلى الجانب الآخر من أطراف الصـراع، حيـث سليمان في الأزهر بين زملائه منقبض النفس يسأله زملاؤه عن سبب حزنه وانقباضه فلا يجيبهم إلا بعد أن يقسموا على المصحف بألا يتفوهوا بكلمة مما يقول ...

سليمان : سأقتل ساري عسكر الفرنسيس جنرال كليبر .

أحمد : ويلك !

عبد الله : أتعرف ما تقول ؟

محمد : سليمان !

سليمان : صه .. ماذا أسمع!

أحمد : (مضطرب جداً) كان هنا أحد ينصت ؟ !

عبدالله : فتشوا الناحية !

محمد : ماذا تسمع ؟

سليمان : (يتنهد) كان صوت ملك عابر ، قال " آمين ! "

أحمد : سأمنعك بالقوة من ترديد مثل هذا الكلام . أتريد أن تقتلنا بلا ثمن ؟!

عبدالله : تريد أن تهدم الجامع على رءوسنا .. سأكون أول من يسعى فى طردك . (١٥٦)

والحوار السابق يعكس إيمان بقضيته .. فهو ماض فى طريقه إلى نهايته عن وعى كامل وبكامل إرادته وهى سمة من سمات البطل التراجيدى . يتظاهر سليمان بالتراجع خوفاً من أن يحنث كل من (أحمد وعبد الله) بيمينهما لأنه لايعرفهما حق المعرفه ، وعندما ينفرد بصديقه محمد يثير معه القضية من جديد .. بعد أن تحولت القاهرة إلى مدنية خربة .

محمد : بعد قليل تتفتح زهورنا ..

سليمان : شهر الربيع والازهور .

محمد : الحياة تلد الحياة ياسليمان .

سليمان : وأنت يا محمد.. عرفتك دائماً قوى الجهاد ، ولك أصدقاء .. لست مثل عبداالله وأحمد .. أنت تختلف .. أين أصدقاؤك ؟

محمد : لاتتعجل كل شيء .. انتظر ..

سليمان : تنتظرون ! .. أى شيء تنتظرون ؟

محمد : ألاترى الناس كلها فى ثياب الحداد ؟

سليمان : وما معنى ذلك ؟

محمد : معناه أن فى كل بيت قتيلاً ذكراه لم تبرد بعد .. لابد أن يخلع الناس ثياب الحداد أولاً .

سليمان : أهذا ما تنتظرونه ؟

محمد : نعم بالضبط .. السكنية بعد الحرب .... لقد منح هؤلاء الناس أمان الحياة، وليس من الشرف أن نعلن الحرب الآن ولم يلتقطوا أنفاسهم بعد .

سليمان : أهذا ما يقول به المجاهدون الأبطال والشيوخ الأجلاء ؟!

محمد : لاتسخر من المجاهدين ياسليمان .

سليمان: تضنون بالحياة ؟!

محمد : بحياة الناس .. ألاتفهم ؟

سليمان: أهذه حياة .. التى يحياها الناس ؟

محمد : الحياة خير فى كل وقت .

سليمان: لا .. فمن الحياة ما يفضله الموت . (١٥٧)

من الحوار السابق ، يمكن ملاحظة الانتظار ، والانتظار هنا انتظاران **الأول :** انتظار سليمان تحقيق هدفه الأسمى وهو قتل كلبير ، ولذا فهو يتخذ كل خطوة إيجابية تجاهه إيماناً بأن ذلك سيحقق العدل الكامل الذى ينشده .

أما الانتظار الثانى فهو انتظار المجاهدين من طلاب الأزهر حيث يرون أن الوقت غير ملائم للمواجهة وأن أى مواجهة سيكون ثمنها باهظاً، وسيكون الناس هم الخاسرون فى النهاية لأن المعركة غير متكافئة وهذا مايرى سليمان فيه نوعاً من الذلة والمهانة . وكلا الانتظارين يسهم فى دفع الصراع إلى الأمام بجميع شكوله .. يلتقى سليمان مرة أخرى بحداية الأعرج شيخ المنسر وابنته ولكن هذه المرة فى قلب القاهرة ، يهم سليمان بالمطالبة بحق الفتاة في ميراث أمها مرة أخري، تحدث مشادة بين سليمان وبين حداية الأعرج على إثرها تصادر أموال حداية ويتم القبض عليه ويأخذ سليمان الفتاة لتصبح عبئاً جديداً عليه يحاول البحث عن مكان يأويها فيه فلم يجد إلا منزل الشيخ الشرقاوى الذى يرتاب فى أمر سليمان والفتاة .

الشرقاوى : ألا تعرف اسمها أنت ؟ اختك تقول ..

سليمان : نحن أولاد عرب .

الشرقاوى : (يرتاب) فى الأمر شيء قل الصدق ..لأى غرض جئت بيتى ؟

سليمان : (متحفزا) سؤال لم يكن ليسأله مولاى السادات .

الشرقاوى : (بحدة) اسكت! ولا تقلق اسم السادات وهو فى محنته .

سليمان : (يصيح) وأين هو ؟ أين السادات يامولانا ؟

الشرقاوى : فى القلعة .. أو فى أى سجن أنت أولى به .

محمد : سليمان .. أنت سيء التصرف .. فى بيت مولانا لايصح ..

سليمان : (مقاطعاً) وفى أى بيت لايصح إلا الصحيح .. وهو أن يكون القانون جسماً للعدالة، والمحكمة اسماً لها .

الشرقاوى : كان أولى بك أن تعرف اسما لاختك أولاً .

سليمان : (فى قمة انفعاله) عرفت أقل مما يكفينى .. وجهلت أكثر مما أطيق .

الشرقاوى : حدست إنه مشاغب ومجنون .. اخرجوا ! (١٥٨)

وهذا الموقف بين سليمان والشرقاوى يعكس حيرة سليمان بين ما يكون وبين ما يجب أن يكون . إن اختيار منزل الشرقاوى بالذات لم يكن أجل إيواء الفتاة بقدر ما كان محاولة من محاولات سليمان فى البحث عن مفهوم محدد للعدالة وهذا ما سوف تؤكده الأحداث التالية فى العمل حيث تهرب الفتاة وتسقط فى يد الجنود الفرنسيين على مرأى ومسمع من سليمان وصديقه ولايستطيع أن يفعل لها شيئاً ، ولعل فى هذا الحوار بين سليمان والكورس ما يكشف عن ذلك .

الكورس : لاتغضب .... أدخلت بيت الشرقاوى بقلب عابرسبيل غلبته الشفقة بالبنت ؟
أم بوازع مريد غلبه الشك فى مسألة ؟ أم بوازع التعاظم والكبرياء ؟

سليمان : الكبرياء ؟ ربما ....

الكورس : اتتعطش للحنق والغضب ؟

سليمان : (يتراجع) لعل الشك هو الذى ....

الكورس : أتبحث عن الحقيقة ؟ .. أنت إذن تبحث عن الألم .

سليمان : الحنق ؟ والألم ؟ لا .. بل كان حافزى الشفقة .

الكورس : أتخاف عليها من التشرد ؟

سليمان : هذا هو السبب ، فقد رثيت لها .

الكورس : الجرء يجمل بالرثاء ، وينبل بالشك .. ويعظم بالكبرياء .

سليمان : ومع ذلك لا أريد إلا شفاء النفس ..

الكورس: ستشفى بإذن الله .. مهما كان ينتابك من صداع أوغثيان أوذهول .. فشفاؤك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة (١٥٩).

ولعل فى الحوار السابق بين سليمان وبين الكورس مايشير إلى حيرة سليمان وقلقه المرتبطين بانتظاره يمضى سليمان فى تجواله الخطر ، يؤرقه مصير الفتاة التى أوقعها فى يد الفرنسين ، فيشعر بالذنب ولايجد إلا الشيخ عبد القادر حتى يجيب عن سؤاله .. هل مافعله هو العدل ؟ حاول إنقاذ الفتاة من يد أبيها اللص قاطع الطريق فكانت النتيجة أنها وقعت فى يد الفرنسين!!

سليمان : عدمتها أباها الذى يكفل لها العيش ، ودفعتها بذلك للنسق

عبد القادر : أقتلته بيدك ؟

سليمان : سلمته للفرنسيس .

عبد القادر : لعل سبباً صحيحاً دفعك .

سليمان : رأيته يقطع الطريق ويسلب وينصب مشنقة .

عبد القادر : سلمته للقانون إذن .

سليمان : القانون سيدينه .... ولن يحمى ابنته .

عبد القادر : سنقنع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم !

عبدالقادر : وإذن ؟ أكان يجب عليك أن ندع السارق يسرق لتنجو البنت ؟ !

سليمان : أهدرنا النصف الأول لنحقق النصف الثانى فعدنا إلى الظلم [١٦٠] .

أى حيرة هذة ؟ وأى قلق ؟ و أى توتر يعيشه سليمان ؟! فسليمان يطلب العدل الكامل ، وإجابة الشيخ لا تحقق إلا نصف العدالة .. نصف الإجابة هنا عن السؤال سليمان تأتى من خلال انتظاره من يفتيه بأن مقتل كليبر سوف يحقق العدل الكامل ، والإجابة الناقصة [حيلة من حيل الإغراب التى يتميز بها أسلوب ألفريد فرج ... وهى حيله ترمى إلى استفزاز فكر المتفرج وجذبه بقوة للاشتراك بوعى فى مناقشة القضايا الهامة... حتى يقف منهما موقفاً إيجابياً] [١٦١]

سليمان : الآن أبحث عن العدل .

عبد القادر : انظر فى السماء لترى .

سليمان : الشمس ساطعة ، ومع ذلك ففى الأرض سلطة لا تحق لها الولاية ، تصدر أحكاماً بلا سند شرعى ، فى حين أنه لاعدل إلا بسند من الشرع . ولا يقوم الشرع إلا بالسلطة . فأين من يفتينى فى ذلك ؟

عبدالقادر : المفتى فى مجلسة .

سليمان : لا يفتى بالجهاد .

عبدالقادر : ولكنة قادر على الفتوى فى قضية لص قطع الطريق . وابنته ....

سليمان : أفتى فى مساله وتخرج فى مسألة ..... فتواه باطلة . ... حياة بنت فى مقابل القصاص من لص ..... نصف العدالة .... هكذا تهدر العدالة ثمناً للعدالة ، والشرع ثمناً للشرع وكبرياء الناس ثمناً لحياتهم ، ومآذن الأزهر الشريف ثمناً للجهاد فى سبيل الحق .. وأنا فى هذة الدوامة الدائرة يامولاى سلمت لصاً للشرطة فسقطت بنت فى هوة الفسق أجرنى ! [١٦٢]

حيرة سليمان وانتظاره تحقيق العدل يجعلانه يخرج بحدود القضية من الخاص إلى العام ثم الأعم – إن صح التعبير - فتتحول القضية إلى قضية إنسانية.. والانتظار يمكن ملاحظته فى الحوار السابق ، كما يمكن إبراز دوره فى تحريك الصراع داخل الشخصية وفى طرح القضية بهذه الصورة الأمر الذى دفع أحد النقاد إلى وصف المسرحية بأنها [مسرحية مشكله لا تراجيديا] [١٦٣]

عبدالقادر : لا ملاذ لك إلا فى الكتاب الكريم .

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .

عبدالقادر : لم تقنع بنصف العدل ولارضيت له بالثمن. وتضرب فى الفراغ . ولكن اعلم أنه مادامت القضية عندك غير واضحة .... لايصح لك الفصل فيها . لاحكم إلابناء على برهان .

سليمان : ها هى القضية أعرضها عليك . أما عن البرهان ... فانى أنا البرهان ![١٦٤]

يهيم سليمان تشقيه القضية وهو يبحث عن اليقين ، ففى المعرفة الكاملة شفاء له، وهى طريقه للعدالة الكاملة . يخصص ألفريد مساحة كبيرة من الفصل الثالث لإظهار التطور الذى طرأ على شخصية سليمان فى رحلة البحث – وفى ظل الانتظار – فيلتقى مرة بصائع الاقنعة ، فيأخذ منه كل الاقنعة ويرتديها وينقص أدوار أصحابها ، ولعل ذلك يدل على مهارته فى التخفى تمهيداً لعملية قتل كليبر الذى مازال ينهب فى خيرات البلاد ويرسلها إلى فرنسا فى صوزة نقود ذهبية تملأ آلاف الصناديق.. ويذهب إلى بيت الشيخ السادات ويسأل زوجته عن أحواله وكيفية اعتقاله، ويلتقي بالفتاة وقد ضاعت تماماً ولكنه لا يستطيع إكمال حديثه معها خوفاً من الوقوع فى يد الفرنسيين، ثم يخبره زملاؤه بقرار إبعاده عن الأزهر ولعل أهم ما فى هذا الفصل – الثالث – هذا المنولوج بين سليمان ونفسه والذى يعبر فيه عن مكنون ذاته .

سليمان : هذا مكان مرتفع ، خرب جداً . أستطيع أن أرى منه القاهرة كلـــها . يـــاه! مـــا اعظمها وما اتعسها! وطنى ومنبت أفكارى وآمالى والقلب النابض لأولاد العرب. على أنى كرهتك ياقاهرة. وغثيت منك. لم يعد يعنينى أمـــرك ! بضعـــة كتـــب أحببتها ذات يوم هنا ثم تقوضت حروفها فى أنقاضك ! الحروف تقول : " الحـــق أغلب ! " بينما يتمرغ الحق فى ترابك. ويتعفن فى تلال القمامة من حولــك! .. وتستكثرين الثمن ! إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمنـــاً لبعضـــك ..فمـــن النذالة أن تشترى الحياة بالشرف ولاتشترى الشرف بالحياة! الرحمة! فإنى مـــع ذلك غير متأكد . أين اليقين؟ لعلى أنطق بلسانى بينما ابليس هو الذى يتكلن فـــى فمي !! (١٦٥).

تبدو الحيرة ويبدو القلق والانتظار من خلال المنولوج السابق ، كما أنه أيضاً يبدى ويبرز الصراع الداخلى للشخصية التى أصبح الإغتراب ملمحاً بارزاً فى تكوينها بسبب كل ما يدور حولها. ينتهى الفصل الثالث بحداية الأعرج وقد أصبح جابياً للضرائب بأمر مـــن قادة الحملة .. ولعل ألفريد هنا يربط بين اللص قاطع الطريق والمستعمر فى معنى واحد.. وبذلك تكون كل أبعاد القضية قد اتضحت تماماً تمهيداً لخلاص سليمان من حيرته .

فى الفصل الرابع يلتقى سليمان بالفتاة ولكنه هذه المرة ينجح فى إقناعـــــها بقبـــول الحديث معه ، وبعد حوار طويل معها يعرف أن أباها لم يعـــــدم ولكنـــه أصبـــح جابيـــاً للضرائب ، فينشرح صدرة لأنه لم يسلمه إلى مشنقة فرنسية !! وبـــهذا يكـــون الإجـــراء الباطل قد أبطل وهنا تستقيم العدالة من وجهة نظره .

سليمان : إذن .. فلم أسلحه لمشنقة فرنسيه . وعلى ذلك بطل الإجراء الباطل واســـتقامت العدالة .

البنت : استقامت العدالة ؟ !بتعين لص جابياً للمال ؟!

سليمان : نعم .. فأنت لاتفهمين .

البنت : تسليم لص للسجن ظلم .. وتعيينه جابياً عدل ؟ انت مجنون !

سليمان: نعم .. وآه مما بى ! فتسليم اللص للمحكمة الفرنسية إجراء باطل ، ليبطـــل بـــه الحكم الصحيح .. ولكن تعيينه جابياً إجراء ظالم يعـــزز الحكـــم الصحيـــح علـــى

الجريمة الأصلية وهى جريمة الاستعمار . لم يفهم ذلك شيخنا عبد القادر ، ونـــو علم أن أباك عين جابياً لفهم ..... أما أنا فلم أفعل شيئا أكثر من أنى تحققت .(١٦٦)

يطلب سليمان من الفتاة أن تبقى فى منزل الشيخ السادات طالباً منها الانتظار فربما يعود أو لا يعود (إذا لم أعد بحجة صحيحة تثبت الحقوق لأصحابها.. فاصنعى بنفسك مـــا تشائين) وهناك فى بيت السادات يجد عكس مارآه في بيت الشرقاوى ... [ليس فى بيـــت السادات من يسأل ضيفاً ما هوتيه ومن يكون .. واعلم أن بيت السادات فى عز صاحبــــه هو بيته فى محنته .. اذهب بسلام وعد فى سلام . ستجدها فى انتظارك](١٦٧) هـــذا مـــا قالته زوجة السادات لسليمان ، فأيد ذلك فكرته عن استقامة ميزان العدل المقلوب !!

سليمان يترقب ويترصد كليبر فى كل حركاته وسكناته منتظراً اللحظة الملائمـــة ، ومن خلال .. منولوجات طويلة يعقد فيها سليمان مقارنة بين نفسه وبين كليـــبر فكلاهمـــا غريبان عن هذا البلد ومع ذلك فإن كليبر يتحكم فى كل شيء .. حتى أعيان البلاد يتقربون إليه .. أما هو فلايجد أحداً حتى أصحابه الأزهريين يبحثون أمر ترحيله خوفاً من خطره . [وهنا تتضح معالم اغترابه ... وهى تحز فى نفسه وتدفعه دفعاً لإنجاز مهمتـــــه] (١٦٨). لكن سليمان يتحول إلى شخصية هاملتية فى أثناء بحثه عن المعرفة الكاملة ...

سليمان : أن أقتل .. ذلك أمر بسيط .. ضربة واحدة فى وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن .. وإن حادت الأولى فالثانية لن تحيد . وبعدهـــا . العدالـــة أم الظلم ؟ هذه هى المعضلة . (١٦٩)

يقرر سليمان فى النهاية المضى قدماً فى مهمته من أجل تحقيق العدل الكامل لينهى انتظاره بقتل كليبر ، وينهى كليبر انتظاره بالاعتراف ببطولة سليمان .. ولعل الحوار بيـــن سليمان وبين الكورس ، والحوار بين كليبر وبين الكورس أيضاً فـــى نهايـــة المســـرحية يوضح الفارق بين العدالة من وجهة نظر سليمان ومن وجهة نظر كليبر ، والفارق بيـــن انتظار كل منهما .

الكورس : .... لماذا تقتل سارى عسكر الفرنسيس ولاتقتل باشا حلب ؟

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاماً .

الكورس : وقتل سارى عسكر ؟! ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : أتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم . أقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثأر فيه .

الكورس: أتحس ما فى قولك من مفارقة ؟

سليمان : نعم . الحياة نفسها هى هذه المفارقة أن يلبس القاضى ثياب السفاح وأن يلبس السفاح ثياب القاضى ، وأن يكونا كلاهما : سليمان الحلبى ....

سليمان : .... لقد استخرت الله وفكرت ، ولما فكرت تطهرت .

الكورس : بعقلك أم بحدسك وإلهام السماء ؟

سليمان : السماء ألهمتنى أن أفكر .. ولكنى فكرت بعقلى المحض .

الكورس : وهل قدر عقلك على حل كل الألغاز التى فكرت فيها ؟ لم يخذ لك أبداً ؟

سليمان : لم يخذلنى أبداً . (١٧٠)

وسليمان كما يتضح من الحوار السابق هو (البرهان) الذى أخبر به شيخه عبد القادر أثناء بحث القضية .. إنه ليس [زعيماً سياسياً ، أو ثورياً ، لكنه أراد التصدى بالعقل والخنجر لا بالعاطفة والخنجر .. وفى هذه النقطة يكمن جانب هام من جوانب التحقيق الفكرى لشخصية الحلبى ، وما يدفع به لأن يتجاوز واقعه التاريخى المحدد ، وينطلق بمشكلته إلى آفاق إنسانية أكثر شمولا .. إن التصدى للاستعمار لايجب أن تكون هبة انفعالية سرعان ما تنطفئ، لكنها يجب أن تكون عملاً عاقلاً ومحسوباً بدقه](١٧١).

إن إجابات الحلبى على الكورس ، ومناقشات الحلبى مع رفاقه ومع مشايخه ، ومعاناته التى عاناها فى سبيل الوصول الى المعرفة والحقيقة الكاملة ومكوثه فى مصر لمدة شهر كامل قبل أن يقتل كليبر .. تثبت عناء سليمان فى الوصول إلى الحكم العقلى فيما سيفعل . فمواجهة الاستعمار لاتكون إلا بالعقل والخنجر وهما أمران يقرهما الإيمان والعقل معا وتلك هى [الرسالة التى حملها سليمان من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصف الستينيات فى القرن العشرين ، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق نفوذ تطرح على أنفسها : الاستسلام أم ثمن العدالة ؟ .. هذا هو عين سؤال الحلبى، بدمه قدم إجابته ، وحقق قضيته ، فهو القضية والبرهان معاً](١٧٢) .

أما الحوار بين كليبر وبين الكورس فيوضح الفارق التام بين الشخصيتين وبين الانتظارين .

الكورس : ألا تعرف ما يخبئ لك القدر ؟

كليبر : لا .. تكلموا .. أكاليل غار أخرى ؟ أمجاد أعظم ؟ قيادة الدولة الفرنسية ؟

الكورس : لم تفكر إذن . لم تتطهر أنت بالعقل .

كليبر : أنا ؟ العقلانى أنا !

الكورس : نعم . كنا نحسب ذلك .

كليبر : وماذا علمتهم غيره ؟

الكورس : مادمت لم تفكر فكيف تفهم أن نحن قلنا لك ؟ كان يجب أن تفكر أولاً .

كليبر : لغز وضعتمونى أمامه .. (يضحك) وأنا أيضاً عندى لغـــز أفـــى مقدوركـــم حله؟... أفي هذا العالم وتحت هـــذه الســماء مـــا يغلـــب الأقـــوى والأذكـــى والأرقي،وهو الأضعف والأقل ذكاء ورقياً ؟

الكورس : .... لعل غيرنا أقدر على إجابتك . (١٧٣)

أجاب سليمان بحسم عن سؤال كليبر ، فحين دعاه كليبر إلى اللقاء كان هو يســعى إليه ، فهو ند له وبإمكانه أن ينازله منازلة الفرسان الشجعان ، فكليبر العقلانى لم يتطـــهر بالعقل وسليمان العاطفي المصدوع النفس يسعى لكي يتطهر بالعقل ولعل هذا هو الفـــارق الجوهرى والرئيس بينهما كما أبرزه ألفريد فرج..ولذا فتنتهى انتظار كليبر المتغطـــرس بطعنات سليمان وقولته فى نبره ساحرة " لقد أجبتنى "!!

الهوامش

(١) مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربــى / مجلــة عالم الفكر / الكويت المجلد ١٧ العدد ٤ صـــ ٧٩

(٢) انظر/د.إبراهيم عبد الله غلوم " ظواهر التجربة المسرحية فى البحريـــن " الربيعـــان للنشر والتوزيع د.ت صـــ ٢٢

(٣) محمد مندور – المسرح – دار المعارف ط١ سنة ١٩٥٩ صـــ ٩٨

(٤) إبراهيم عبدالله غلوم / المرجع السابق صـــ ٢٣

(٥) انظر / د. مصطفى رمضاني المرجع السابق صـــ ٨٢

(٦) انظر / خالد محى الدين " مستقبل الديمقراطية فى مصر " كتاب الأهالى / القـــاهرة سنة ١٩٨٤ صـــ ٣ ومابعدها.

(*) يشير د. أحمد السعدنى إلى أن المسمار إشارة إلى تعلة غير صاحب الحق فـــى ادعاء الحق ، وهو من مخزون الأدب الشعبى المصرى تعبيراً عن المكبوت فى الضمير الجمعى الشعبى لشعب تعاوره المستعمرون .

انظر د. أحمد السعدنى أدب باكثير المسرحى/ جـ١ المسرح السياسى صـــ ٦٢.

(٧) زكى طليمات – مقدمة المسرحية / مكتبة مصر القاهرة د.ت صـــ ٦٢٥

(٨) انظر / د. أحمد السعدنى المرجع السابق صـــ ٧٤ – ٧٥

(٩)على أحمد باكثير " مسمار جحا " صـــ ٩

(١٠) المصـــــــدر الســـابق صـــ ١٤

(١١) نفســــــــــه صـــ ١٥

(١٢) نفسه صـــ ١٦ – ١٧

(١٣) نفسه صـــ ١٨

(١٤) نفسه صـــ ٢١ –٢٢

(١٥) نفسه صـــ ٢٦ – ٢٧

(١٦) نفسه صـ ٢٨ - ٢٩

(١٧) نفســـه صـ ٣٣ - ٣٤

(١٨) نفســـه صـ ٣٥

(١٩) نفســـه صـ ٤٢

(٢٠) نفســـه صـ ٥٠

(٢١) نفســـه صـ ٥١ -٥٢

(٢٢) نفســـه صـ ٥٩ - ٦٠ - ٦١

(٢٣) نفســـه صـ ٧٦

(٢٤) نفســـه صـ ٧٩

(٢٥) نفســـه صـ ٨٩

(٢٦) نفســـه صـ ٩١

(٢٧)- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern theatre and Drama Newyork: Richards rosen Press ,١٩٧٣ P ٥٠

(٢٨) على أحمد باكثير المصدر السابق صـ ٩٨

(٢٩) نفســـه صـ ١٠١ - ١٠٢

(٣٠)- Oscar G. Brackerr and R.Find lay , Centary of innovation (Newjersey : premtice Hall , ١٩٧٣ P.٤١٩

(٣١) على أحمد باكثير المصدر السابق صـ ١٠٧ - ١٠٨

(٣٢) نفســه صـ ١٠٨ - ١٠٩

(٣٣) نفســه صـ ١١٣ - ١١٤

(٣٤) نفســه صـ ١٣٣

(٣٥) نفســه صـ ١٥٣

(٣٦) توفيق الحكيم - السلطان الحائر / مكتبة الآداب . القاهرة د.ت صـ ١١ - ١٢

(٣٧) المصــدر السابق صـ ١٧ - ١٨

(٣٨) نفســه صـ ٢٥ - ٢٦ - ٢٧

(٣٩) نفســه صـ ٣٥ - ٣٦

(٤٠) نفسه ص ٣٦

(٤١) نفســـه صـ ٣٨

(٤٢) نفســـه صـ ٤٣

(٤٣) فاطمة موسى – توفيق الحكيم والسلطان الحائر / مجلة مسرح العدد ٣ – مـــارس ١٩٦٤ صـ ١٢

(٤٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق صـ ٥٥ – ٥٦

(٤٥) فاطمة موسى / المرجع السابق صـ ١١

(٤٦) انظر/ د. سامى منير عامر/المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية صـ ٣٩

(٤٧) توفيق الحكيم / المصدر السابق صـ ٥٨

(٤٨) نفســه صـ ٦١ -٦٢

(٤٩) فاطمة موسى المرجع السابق صـ ١٢

(٥٠) توفيق الحكيم المصدر السابق صـ ٧٤ – ٧٥

(٥١) انظر / فؤاد دوارة فى النقد المسرحى / القاهرة / المؤسسة العامـــة للنشـــر ســنة ١٩٦٣ صـ ٢٣ ، ٢٤

(٥٢) فاطمة موسى المرجع السابق صـ ١٢

(٥٣) سامى خشبة / توفيق الحكيم بين الفرجة والفكر / مجلة المسرح العدد ٦٨ ديسمبر سنة ١٩٦٩ صـ ٢٩

(٥٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق صـ ٧٦

(٥٥) نفســه صـ ٨٧

(٥٦) نفســه صـ ٨٧ – ٨٨

(٥٧) نفســه صـ ١٠٥

(٥٨) فاطمة موسى المرجع السابق صـ ١٢

(٥٩) توفيق الحكيم / المصددر السابق صـ ١٢٠ -١٢١

(٦٠) نفســـــه صـ ١٢٥

(٦١) نفســـــه ١٢٧ – ١٢٨

(٦٢) نفســـــه ١٣٠ – ١٣١

(٦٣) نفســـــه ١٣٤ – ١٣٥

(٦٤) انظر د.فاطمة موسى / المرجع السابق صـ ١٣

(٦٥) توفيق الحكيم / المصدر السابق صـ ١٤٩

(٦٦) د.فاطمة موسى / المرجع السابق صـ ١٢

(٦٧) توفيق الحكيم /المصدر السابق صـ ١٦٠ - ١٦١

(٦٨) نفسه صـ ١٦٣

(٦٩) د.عبد الحميد يونس . الحكاية الشعبية / سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٢ القاهرة د.ت صـ ١٩

(٧٠) انظر د. نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية / دار العودة/بيروت سنة ١٧٤ صـ ٨٤ ومابعدها

(٧١) انظر د.على الراعى / المرح فى الوطن العربى صـ ٣

(٧٢) د.نبيل راغب فن المسرح عند يوسف إدريس/القاهرة/مكتبة غريب سنة ١٩٨٠ ص٥

(٧٣) يوسف إدريس- نحو مسرح عربى / الوطن العربى للنشر/ بيروت ١٩٧٤ص ٤٦٨

(٧٤) انظر د.على الراعى/ المرجع السابق صـ ١١٢

(٧٥) د.نبيل راغب - المرجع السابق صـ ١١

(٧٦) توفيق الحكيم - قالبنا المسرحى - مكتبة الآداب د.ت صـ ١٢

(*) للباحث مقال منشور بعنوان " الموروثات المسرحية فىمسرح يوسف إدريس من خلال الفرافير " / جريدة الوحدة / الإ مارات / العدد ٦١٦٧ / ٨ يوليو ١٩٩٣ م.

(٧٧) يوسف إدريس/ الفرافير / مكتبة مصر د.ت صـ ٧٦

(٧٨) فاروق عبد الوهاب / يوسف إدريس ومسرح الفكرة / مجلة المسرح ٣١ / يوليو ١٩٦٦ صـ ١٧١

(٧٩) يوسف إدريس/ المصدر السابق صـ ٧٩

(٨٠) نفسه صـ ٨٠ - ٨١

(٨١) جلال العشرى / المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر " يوسف إدريس" مجلة المسرح العدد ١٩- يوليو ١٩٦٠ صـ ٣

(٨٢) يوسف إدريس/ المصدر السابق صـ ٨١

(٨٣) جلال العشرى / المرجع السابق صـ ٣٩

(٨٤) يوسف إدريس المصدر السابق صـ ٨٥

(٨٥) نفســـه صـــ ٨٨ -٨٩

(٨٦) نفســـه صـــ ٩٧ - ٩٨

(٨٧) نفسه ص ٩٨

(٨٨) نفسه ص ٩٩

(٨٩) نفسه ص ١٠٠-١٠١

(٩٠) نفسه صـ١٠١ - ١٠٢

(٩١) نفسه ص ١٠٧

(٩٢) جلال العشرى / المرجع السابق صـــ٤٠

(٩٣) نفسه صـــ ٤٠ ، ٤١

(٩٤) يوسف إدريس المصدر السابق صــــ١٠٨ - ١٠٩

(٩٥) نفسه صـــ١٢١

(٩٦) نفسه صـــ١٢٧

(٩٧) نفسه صـــ١٣٨

(٩٨) فاورق عبد الوهاب / المرجع السابق صـــ١٧٢

(٩٩) يوسف إدريس / المصدر السابق صـــ١٤١

(١٠٠) نفسه صــــ١٤١

(١٠١) نفسه صـــ ١٤٢

(*) انظر د . أحمد السعدنى / المسرح الشعري المعاصر / مطبعة الوفاء / القاهرة سنة ١٩٨٦ صـــ٣١

(١٠٢) يوسف إدريس / المصدر السابق صــــ١٤٦ - ١٤٧

(١٠٣) نفسه صــــ١٥٢ -١٥٣

(١٠٤) نفسه صــــ ١٦٠

(١٠٥) نفسه صــــ ١٦٢

(١٠٦) نفسه صــــ ١٦٧

(١٠٧) نفسه صـــ ١٦٩

(١٠٨) نفسه صــــ١٨٦

(١٠٩) نفسه صــــ١٨٦

(١١٠) نفسه صـــــــ ١٩٦

(١١١) جلال العشري / المرجع السابق صـــــــــ٤١

(١١٢) يوسف إدريس / المصدر السابق صــــــــــــ ١٩٧- ١٩٨

(١١٣) نفسه صـــــــــــ ٢٠٠

(١١٤) نفسه صـــــ٢٠٢

(١١٥) نفسه صـــــــــ٢١٠

(١١٦) نفسه صـــــــــ٢١٢

(١١٧) انظر / جلال العشرى المرجع السابق صــــــــــ٤١

(١١٨) انظر د . ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال / القاهرة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٦١ صـــــــ١٤٩

(١١٩) رشاد رشدى / اتفرج ياسلام / مسرح رشاد رشدى جـ ٢ الهيئة العامة للكتاب سنه ١٩٧٨ صـــ ١٢١- ١٢٢ - ١٢٣

(١٢٠) نفسه صـ ١٢٤ - ١٢٥

(١٢١) انظر / د . نبيل راغب " فن الدراما عند رشاد رشدى " / الهنية العامة للكتاب سنه ١٩٨٨ صـــ٤٦

(١٢٢) رشاد رشدى / المصدر السابق صـــ ١٣٠

(١٢٣) رشادى رشدى / ما هو الأدب ؟ مكتبة الانجلو سنه ١٩٦٠ صـــ٢٢١

(١٢٤) رشاد رشدى / المصدر السابق صـــــ ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢

(١٢٥) نفسه صـ ١٤٧ - ١٤٨

(١٢٦) نفسه صـــ٢٢٨

(١٢٧) نبيل راغب / المرجع السابق صـــ ٤٧

(١٢٨) رشاد رشدى / المصدر السابق صـــ ١٤٦ - ١٤٧

(١٢٩) نفسه صـــ ١٦٣ - ١٦٤

(١٣٠) نفسه صـــ ١٦٥

(١٣١) نفسه صـــ ١٥٥

(١٣٢) نفسه صـــ٢٣٠ - ٢٣١

(١٣٣) نفسه صـــ ٢٣٢

(١٣٤) نفسه صـــ٢٤٠

(١٣٥) نفسه صـــ٢٤٥

(١٣٦) نفسه صـــ٢٤٤

(١٣٧) الفريد فرج - حلاق بغداد / مؤلفات الفريد فرج جــ ١ / الهيئة العامة للكتاب سنه ١٩٨٨صـــ ٧٨

(١٣٨) انظر / نسيم مجلى / المسرح وقضايا الحرية / الهيئة العامة للكتاب / ١٩٨٤ صـــ ٧،٦

(١٣٩) انظر / الفريد فرج / مقدمه مسرحية سليمان الحلبى / مؤلفات الفريد فرج جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنه ١٩٨٩ من صـــ٥ : صـــ١٨

(١٤٠) انظر / نسيم مجلى / المرجع السابق صـــ٧ ، ٨

(١٤١) انظر / سعد عبد العزيز الأسطورة والدراما / الانجلو سنه ١٩٦٦ صـــ١٠٤

(١٤٢) بيخوفسكى / الفرد والمجتع / ترجمة هنرى رياض - بيروت / منشورات دار الطليعة سنه ١٩٦٦ صـــ٨

(١٤٣) انظر / د٠ شكرى عياد - تجارب فى الأدب والنقد / دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنه ١٩٦٧ صـــ٦٩

(١٤٤) د٠ عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر / القاهرة / دار الفكر العربى / الألف كتاب د٠ت صـــ٢٢٣، ٢٢٤

(١٤٥) ألفريد فرج / المصدر السابة، صـــ٢٤

(١٤٦) نفسه صـــ٥٦

(١٤٧) نفسه صـــ٢٧

(١٤٨) نفسه صـــ٣٠ - ٣١

(١٤٩) نفسه صـــ ٣١ - ٣٢

(١٥٠) نسيم مجلى / المرجع السابق صـــ ١١ ، ١٢

(١٥١) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ٣٧ - ٣٨

(١٥٢) نفسه صـــ٥١

(١٥٣) نفسه صـــ٥٣

(١٥٤) مارجورى بلتون / تشريح المسرحية / ترجمة درينى خشبة / القاهرة / الانجلو ١٩٦٢ صـــ١٢٣

(١٥٥) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ٦٣

(١٥٦) نفسة صـــ٦٤ - ٦٥

(١٥٧) نفسة صـــ٦٦ - ٦٧

(١٥٨) نفسه صـــ٨٢

(١٥٩) نفسه صـــ٨٥ - ٨٦

(١٦٠) نفسه صـــ٩٠

(١٦١) نسيم مجلى / المرجع السابق صـــ١٦

(١٦٢) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ٩١ ، ٩٢

(١٦٣) انظر فاروق عبد القادر / ازدهار وسقوط المسرح المصرى صـــ١٠٣

(١٦٤) ألفريد فرج – المصدر السابق صـــ ٩٢

(١٦٥) نفسه ص ١١١ -١١٢

(١٦٦) نفسه صـــ١٣٥

(١٦٧) نفسه صـــ١٤١

(١٦٨) انظر نسيم مجلى / المرجع السابق صـــ١٩

(١٦٩) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ١٤٢

(١٧٠) نفسه صـــ١٤٨ - ١٤٩

(١٧١) انظر / فاروق عبد القادر / المرجع السابق صـــ١٠٨

(١٧٢) نفسه صـــ١٠٩

(١٧٣) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ١٥٣

الخاتمة

أسفرت محاولة رصد ظاهرة الانتظار وتتبع مراحل تطورها وسريانها في رحم الفكر المصري منذ فجر التاريخ عن :

أولا : إن الظاهرة في الفكر المصري لها خصوصية بحكم الطبيعة الجغرافية من حيث المكان الذي يتوسط الدنيا مما جعله يمثل همزة الوصل بين الشرق وبين الغرب الأمر الذي جعل مصر بوتقة انصهار لعملية التأثير والتأثر ، أما من حيث المناخ ومدى تأثيره في طبيعة الإنسان المصري وطريقة تفكيره وسلوكه فكان ارتباطه بالنيل والفيضان شكلا من شكول الانتظار، إضافة إلى عملية الزراعة التي تقوم على البذر ثم رعاية هذه البذرة حتى تنمو ثم انتظار الحصاد .

ثانيا : تبدو خصوصية الظاهرة من خلال الحضارة المصرية القديمة التي تعد أقدم حضارة عرفها الإنسان، فكان إيمان الإنسان المصري القديم بالبعث والخلود والذي انعكس على سلوكه فى الحياة الدنيا باعتبارها حياة زائلة ، أما الحياة الحقيقة فهى تلك التى يحياها في القبر حيث إنه سيبعث بعد الموت ويمارس حياته ، ولذا كانت مقابرهم مليئة بالأدوات المختلفة التي يحتاجها الإنسان في حياته ، ثم الإيمان بالحساب في الآخرة وتخيل المصري للطريقة التى سيحاسب بها الإنسان بعد الموت ، ثم الديانات المصرية والعقائد القديمة ومدى تأثيرها الروحي في هذه النفس المصرية ، ولعل دعوة إخناتون للتوحيد تدل على ذلك . انعكس ذلك كله على أسلوب حياة الإنسان المصري القديم وطريقة تفكيره كما يتضح في أشعار وقصص وأساطير هذا الإنسان، ولعل فقرات كتاب الموتى على التوابيت وعلى جدران المقابر تثبت ذلك ، كما تثبتها الأساطير المتنوعة وما كانت قصة الفلاح الفصيح إلا نتاجا لهذا التأثر. ومن ثم كان الانتظار المصري أعرق من الانتظار الغربي وبهذا يمكن الرد على آراء بعض النقاد وعلى رأسهم ا . د . على الراعي في كتاب "المسرح في الوطن العربي " حيث يرى أن الانتظار ألح على

الكتاب العرب والمصريين بعد ظهور مسرحية بيكت " في انتظار جودو ". ومن خلال المقارنة بين الانتظار في مسرحية "في انتظار جودو " لبيكت وبين طبيعة الانتظار المصري أثبت البحث أوجه الاختلاف بين الانتظار في الفكر الأوربي -الذى هو نتاج لحضارة مادية تعاني من الفراغ الروحي بحيث كان انتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي أبدا !! - وبين الانتظار في الفكر المصري والذي يقوم على التراث الروحي الذي جعل للظاهرة خصوصية تميزها تماما عن الانتظار الغربي .

ثالثا : تعرض البحث إلى تطور الظاهرة في مصر القبطية. ثم بين مدى تأثير القبطية على تطور الظاهرة في رحم الفكر المصري ، ولعل في عملية الرهبنة ، وفي جهاد آباء الصحراء ، وفي اعتبار الكنيسة القبطية مصدرا رئيسا من مصادر التشريع الكنسي فى العالم ، إضافة إلى عملية بناء الأديرة وما يتبعها ما يؤكد خصوصية الظاهرة واختلافها عن الانتظار في أوربا المسيحية ، ولعل في تركيز الأديب والفنان القبطى على " الأم " مريم - بحس بعيد من إيزيس وهاتور- ليثبت ذلك ..بخلاف الفكر الأوربي قد ركز على " الابن " عيسى وعلى آلام الصلب .!!

ثم أثبت البحث اكتمال الظاهرة وتنوع شكولها بعد الفتح الإسلامي لمصر ، فأصبح الإيمان بالتجريد ، والإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره ، والثواب والعقاب في الآخره. هو الموجه لسلوك الإنسان وطريقة تفكيرة " فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره " وفي مقولة الإمام الغزالى في إحياء علوم الدين " الدنيا مزرعة الآخرة " ما يؤكد تلك الخصوصية. ثم تعرض البحث إلى أسلوب المصري في المقاومة ضد المستعمر والذى يقوم في أحد شكوله على الانتظار، ولعل في الأمثال الشعبية والسير الشعبية ما يثبت ذلك.. " اصبر على جارك السو يا يرحل يا تجيه داهية تاخده " ، وما كان التخفى في سيرة على الزيبق مثلا إلا لون من ألوان الانتظار .

رابعا : من خلال التطبيق على الأعمال الدرامية النثرية المصرية أثبت البحث :

- أن الظاهرة يمكن رصدها منذ " صنوع " وقد كانت عند " صنوع " غير مكتملة وغير واضحة المعالم وذلك ربما لأنه كان واقعا تحت تأثير المسرح

الأوربي وخصوصا المسرح الإيطالي والفرنسي . أو ربما لأن النص المسرحى عنده لم يكن قد وصل إلى درجة من النضج يمكن من خلاله رصد الظاهرة وبيان تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا كانت أعمال صنوع مجرد إرهاصات للظاهرة تمثلت هذه الإرهاصات في إشارة هنا أو هناك عن طريق الأمثال الشعبية التي وردت على ألسنة الشخوص فى " الأميرة الاسكندرانية " و" بورصة مصر " و " أبو ريده وكعب الخير " . ثم أسفر رصد الظاهرة في الدراما المصرية منذ إبراهيم رمزى وحتى عام ١٩٧٣ عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع إمكانية رصد تطور الظاهرة داخل النص . وقد اتخذت الظاهرة أبعادا مختلفة تبعا للتغيرات الاجتماعية والأحداث السياسية .

خامسا : أسفرت عملية الرصد عن :

- تعدد شكول الانتظار في الأعمال التي تناولت قضايا اجتماعية ، حيث تنوعت بين ما يمكن تسميته بالانتظار الفردي الإيجابي والانتظار الفردي السلبي وبين الانتظار الجماعي السلبي والانتظار الجماعي الإيجابي وبين الانتظار الميتافيزيقى. وجميعها شكول تتفاوت من كاتب لآخر حسب القضايا المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلاف شكول الانتظار باختلاف " إيديولوجيات " الكتاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة . وقد كان للانتظار -بجميع شكوله - دور بارز في البناء الفني للنص ، فهو إما أن يسهم في توضيح معالم الشخوص أو يسهم في التمهيد للأحداث القادمة داخل العمل كما في " دخول الحمام " لإبراهيم رمزي ، و" الهاوية " لمحمد تيمور ، أو يسهم في إبراز خط الصراع الرئيس في العمل ، ويسهم كذلك في دفع الصراع نحو الذروة كما في "السلسلة والغفران " لباكثير وْ " الصفقة " لتوفيق الحكيم ، " المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

- أصبح الانتظار جزءا من نسيج العمل الدرامي أو جزءا من الحدث داخل العمل يظهر - بجميع شكوله - كلما ارتفع خط الصراع أو كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام في العمل ، ثم بدا الانتظار كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل، أي أنه يكون بمثابة العمود الفقري للدراما في ضوئه تتغير

الأحداث وتتبدل المواقف ، وتتطور الشخصية ، وتتطور خطوط الصراع داخل العمل سواء على مستوى الصراع الداخلي –داخل الشخصية – أو على مستوى الصراع الخارجي – أي مع أطراف الصراع الأخرى داخل العمل . يبدو ذلك واضحا في أعمال كتاب الواقعية الاشتراكية [نعمان عاشور ، لطفى الخولي ، سعد الدين وهبه ، رشاد رشدى ، يوسف إدريس ، محمود دياب .] .

– في الأعمال التي تناولت قضايا سياسية فإن شكول الانتظار في بادئ الأمر– بحكم المرحلة التي كتبت فيها هذه الأعمال– لا تكاد تخرج عن شكول الانتظار الفردي والجماعي وإن كانت الغلبة للشكل الجماعي مع اختفاء شكل الانتظار الميتافيزيقى وبدا ذلك واضحا في " امبراطورية في المزاد " لعلى أحمد باكثير و " اللحظة الحرجة " ليوسف إدريس .

– اتخذ الانتظار شكلا واحدا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ اقتصر على الانتظار الجماعي وإن بدت بعض ملامح الانتظار الفردي في بعض الأعمال فإنها تبدو منبثقة من الروح الجماعية. كما دار محور الانتظار في معظم الأعمال حول انتظار المخلص الذي يأخذ بيد الأمة لتعبر هذه النكسة وتستعيد الثقة في النفس حتى يتمكن الإنسان من تحرير الأرض خارجيا بعد أن يتحرر داخليا من صنوف القهر السياسي المختلفة والمخلص ليس فردا فحسب ، بل يمكن أن يكون قيمة ، أو فكرا ، أو شعاع ضوء يضيء الطريق إلى المستقبل . وقد بدا هذا واضحا في " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبه ، " رجل طيب في ثلاث حكايات " لمحمود دياب، " المخططين " ليوسف إدريس ، " عفاريت مصر الجديدة " لعلى سالم ، " إيزيس حبيبتي " لميخائيل رومان .

–في الأعمال التي اعتمد فيها الكتاب على التراث بمصادره المختلفة – التاريخ والأسطورة والأدب الشعبي – والتي تناولوا من خلالها قضايا اجتماعية أو سياسية بدا الانتظار – بجميع شكوله أيضا – واضحا فيها وذلك بحكم الحادثة التاريخية أو الأسطورة نفسها على سبيل المثال "الفرعون الموعود" و " الفلاح الفصيح" و " أوزوريس " لعلي أحمد باكثير ، و " ايزيس " و "شهر زاد" للحكيم .

- بدا الانتظار أكثر وضوحا - كظاهرة مؤثرة في البناء الفنـــي - مـع تطـور مفهوم الكاتب المسرحي للتراث والذي بدأ منذ أن كتب توفيـــق الحكيـم " أهـل الكهف " حيث لم يكتف الحكيم بالقصة كما وردت في القرآن وكتب التفاسير بـــل أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع فكرة صراع الإنســان مــع الزمــن ، وبحكم هذا الصراع بدا الانتظار ، ثم بدا شكل الانتظار الفردي يغلب على أعمال محمود تيمور المعتمدة على التراث مثل " حواء الخالدة " ، " صقر قريـــش " ، " طارق الأندلس " ، " ابن جلا " ، " سهاد أو اللحن التائه " وذلك يرجع إلى اتجـــاه محمود تيمور في أعماله هذه اتجاها نفسيا ، فقد جعل جل اهتمامه لتفسير دوافـــع الأبطال - سواء من التاريخ أو التراث - نحو الفعل ، وكان ذلك نتاجـــا لتـــأثره بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " في علم النفس .

- تطورت نظرة الكاتب المسرحي المصري إلى التراث تطورا واضحا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث تناول الكتاب القضايا السياسية والاجتماعية الملحة من خلال التخفي وراء التراث هروبا من الرقابة ، أو لخلق مؤثرات مسرحية عن طريـــق إيجاد النظير التاريخي المناسب للنظير الواقعي. وقد تنوعت شكول الانتظار فـــي هذه الأعمال وإن غلب عليها شكل الانتظار الجماعي واختفـــي شكـــل الانتظـــار الميتافيزيقي بدا ذلك واضحا في معظم الأعمال المعتمـــدة علـــى الـــتراث منـــذ ١٩٥٢م وحتي عام ١٩٧٣م . ومن خلال التطبيق على خمسة أعمال هامة مـــن بين هذه الأعمال الكثيرة أثبت البحث تنوع شكول الانتظار بدرجات متفاوته فيها، وبين مدى تأثير الانتظار في البناء الفني ولا سيما على شكول الصراع داخل هذه الأعمال وتطورها ، وعلى لغة الحوار التي قد تصل أحيانا إلى حد الشاعريـــة ، كما أن الانتظار في هذه الأعمال قد أثر على المتلقي ذاته وذلك يرجع إلى أن هذه الأعمال تأخذ الطابع الملحمي . والأعمال الخمسة هي :

[" مسمار جحا " لباكثير ، " السلطان الحائر " للحكيـــم ، " الفرافـــير " ليوســـف إدريس ، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدى ، " سليمان الحلبي " لألفريد فرج] .

وبعد فإن هذا البحث لا يمثل الكلمة الأخيرة حول ظاهرة الانتظار - كما أشـــرت في المقدمة - بل هو مجرد خطوة ، كانت بمثابة إلقاء الضوء على ظاهرة الانتظار فـــي

المسرح النثري المصري يحتاج إلى مزيد من البحث حول تطور الظاهرة داخل فكر كتاب الدراما المصريين - شعرا ونثرا - ومدي تأثير هذا التطور سلبا وإيجابا على البناء الفنى للعمل المسرحي .

وأخيرا عسي أن يكون ربي قد وفقني في وضع هذه اللبنة التي أرجو أن تسهم في بناء الدراسات الدرامية - في مجال الأدب والنقد - على مستوى الشكل والمضمون .

قائمة المصادر والمراجع .

أولا المصادر

* إبراهيم رمزي :

١- "دخول الحمام مش زي خروجه " دار الهلال / روايـــات الــهلال العـــدد ٣٢٨ فبراير ١٩٨٢م

* ألفريد فرج :

٢- حلاق بغداد / مؤلفات ألفريد فرج جـــــ١ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م

٣- سليمان الحلبي/ مؤلفات ألفريد فرج جـــــ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

* توفيق الحكيم :

٤- السلطان الحائر / مكتبة الآداب / القاهرة د .ت .

٥ - الصفقة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة والنشر د .ت .

* د . رشاد رشدى :

٦ - اتفرج يا سلام/ مسرح رشاد رشدى جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ م

٧ - رحلة خارج السور/ مسرح رشاد رشدى جـــ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ م

* سعد الدين وهبه :

٨ - السبنسة / الأعمال الكاملة جـــ١ / القاهرة . الفجر للنشر والتوزيع د .ت .

٩ - المحروسة / الكتاب الماسي / الدار القومية للطباعة والنشر . د .ت .

١٠ - ٧ سواقى / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ م.

١١- سكة السلامة / دار الكتاب العربى للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧م

١٢- كوبرى الناموس / دار الكتاب العربى للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧م

* صموئيل بيكت :

١٣- في انتظار جودو / ترجمة د . فايز أسكندر / مجلة المسرح العـــدد ١٠ ينـــاير ١٩٦٤ م

* على أحمد باكثير :

١٤- السلسلة والغفران / مكتبة مصر / القاهرة د .ت .

١٥- امبراطورية في المزاد / مكتبة مجىر / القاهرة د .ت .

١٦ - مسمار جحا / مكتبة مضر / القاهرة د .ت .

* على سالم :

١٧ - عفاريت مصر الجديدة / مؤلفات على سالم جـــ١ / الهيئة العامـــة للكتـــاب سنة ١٩٨٩م

* لطفي الخولي :

١٨- قهوة الملوك / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

* محمد تيمور :

١٩- الهاوية /مؤلفات محمد تيمور جـــ٢ /حياتنا التمثيلية / الهيئة المصرية العامـــة. للكتاب ١٩٧٣م

* محمود تيمور :

٢٠- المخبأ رقم ١٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ م

* محمود دياب :

٢١- الزويعة / سلسلة مسرحيات عربية / دار الكتاب العربي اكتوبر سنة ١٩٦٧ م

٢٢- رجل طيب فى ثلاث حكايات / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ م

٢٣- رسول من قرية تميره للاستفهام عن مسألة الحـــرب والســـلام / دار الثقافـــة الجديدة ١٩٧٥م

* ميخائيل رومان :

٢٤- إيزيس حبيبتي/دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ط١ القاهرة سنة ١٩٨٩ م

* نعمان عاشور :

٢٥- الناس اللى تحت / مسرح نعمان غاشور جـــ١ / الهيئة العامة للكتـــاب ســـنة ١٩٧٤ م .

٢٦- الناس اللى فوق / مسرح نعمان عاشور جـــ١ / الهيئة العامة للكتـــاب ســـنة ١٩٧٤ م

٢٧- بلاد بره / مسرح نعمان عاشور جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ م
٢٨- عائلة الدوغري / مسرح نعمان عاشور جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ م

* يوسف إدريس :
٢٩- الفرافير / مكتبة مصر / القاهرة د .ت
٣٠ - اللحظة الحرجة / مكتبة مصر / القاهرة د .ت
٣١- المخططين / مكتبة مصر / القاهرة د .ت
٣٢- المهزلة الأرضية / مكتبة مصر / القاهرة د .ت
٣٣- لغة الآى . آى / مجموعة قصصية / مكتبة مصر / القاهرة د .ت

ثانيا المراجع .

* د . إبراهيم حماده :
١- خيال الظل وتمثيليات ابن دنيال / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٦١ م
٢- معجم المصطلحات الدرامية / دار المعارف / القاهرة . د . ت .

* د . إبراهيم عبد الله غلوم :
٣- " ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين " / الربيعان للنشر والتوزيع . د .ت .

* أبكار السقاف :
٤- نحو آفاق أوسع / جـ٢ / الأنجلو المصرية . القاهرة د .ت .

* د . أحمد السعدني :
٥ - أدب باكثير المسرحي/ جـ١ / المسرح السياسي / مكتبة الطليعة - أسيوط ١٩٨٠ م
٦- الانتظار فى واقعية سعد الدين وهبه / ضمن كتاب / سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة / مجموعة من النقاد / مطبعة روز اليوسف سنة ١٩٩٤ م
٧- المسرح الشعرى المعاصر / مطبعة الوفاء سنة ١٩٨٦ م
٨- حيرة محمود دياب بين الفكر والسيف / دار حراء المنيا سنة ١٩٨٥ م

* أحمد المغازى :

٩- الصحافة الفنية في مصر / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٧ م .

أحمد النكلاوى :

١٠- التغير والبناء الاجتماعى جـ١ / مكتبة القاهرة الحديثة سنة ١٩٦٨ م

* أحمد الهواري :

١١- البطل المعاصر فى الرواية المصرية / دار المعارف . القاهرة سنة ١٩٧٩ م

* أحمد حسين :

١٢- موسوعة تاريخ مصر جـ٣ / القاهرة - دار الشعب . د . ت

* د . أحمد سيد محمد :

١٣- الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي/دار المعارف. القاهرة د. ت.

* د. أحمد شلبي :

١٤- مصر بين حربين (٦٧ - ٧٣) / مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ط٢ سنة ١٩٧٥م

* د. أحمد كمال :

١٥- بغية الطالبين فى علوم وصنائع وعوائد وأقوال القدماء المصريين / مدرسة الفنون والصنائع الخديوية جـ١ القاهرة سنة ١٣٠٩هـ

* أدولف إيرمان :

١٦- ديانة مصر القديمة /ترجمة د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، محمد أنور شكرى. مصطفي البانى الحلبى / القاهرة د . ت

* أرنولد هاوزر :

١٧- الفن والمجتمع عبر التاريخ / ترجمة د . فؤاد زكريا / بيروت / المؤسسة العربية للدراسات والنشر طـ٢ سنة ١٩٨١ م

* التهامى نقرة :

١٨- سيكولوجية القصة في القرآن الكريم / تونس ١٩٧٤ م

* السيد ياسين :
١٩- التحليل الاجتماعى للأدب جـ٢ / دار التنوير للطباعة والنشر / بيروت سنة ١٩٧٢ م
* الغزالى :
٢٠- إحياء علوم الدين / طبعة دار الشعب جـ١ د .ت
* المقريزى :
٢١- المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار جـ١/مكتبة إحياء العلوم/ لبنان د.ت
* بهاء طاهر :
٢٢- ١٠ مسرحيات مصرية (عرض ونقد) / كتاب الهلال العدد ٤١١ مارس سنة ١٩٨٥م
* بهجت إبراهيم دسوقى :
٢٣- مصر عبر الزمان / الانجلو د .ت
* بيخوفسكي :
٢٤ - الفرد والمجتمع / ترجمة هنرى رياض / منشورات دار الطليعة / بيروت ١٩٦٦م
* بيليكين وآخرون :
٢٥- تشيكوف بين القصة والمسرح / ترجمة د . حياة شرارة طـ١ بيروت سنة ١٩٧٥م
* تمارا الكساندر روفنا :
٢٦- ألف علم وعام على المسرح العربى / ترجمة تعفيق المؤذن / طـ١ دار المعارف بيروت ١٩٨١ م
* توفيق الحكيم :
٢٧- قالبنا المسرحي / مكتبة الآداب د .ت
* جلال الدين السيوطي :
٢٨- حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة ط١/مطبوعات وزارة الثقافة د. ت.

* د . جلال يحيي :

٢٩- المجمل في تاريخ مصر الحديثة طـــــ٢ / المكتب الجامعي الحديث / القاهرة ١٩٨٢م

* د . جمال حمدان :

٣٠- شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان / كتاب الهلال العدد ٥٠٩ مـــايو ١٩٩٣م

* جورج لوكاتش :

٣١- دراسات في الواقعية / ترجمة نايف بلوز / دمشق / دار الطليعة سنة ١٩٧٢ م

* جيمس هنرى برستيد :

٣٢- تاريخ مصر من أقدم العصور حتى الفتح الفارسي / ترجمة د . حسن كمـــال/ وزارة المعارف المصرية / القاهرة سنة ١٩٢٩ م

٣٣- فجر الضمير / ترجمة د . سليم حسن / مراجعة عمر الاســـكندرانى وعلـــى أدهم/ مكتبة مصر القاهرة سنة ١٩٨٠ م

* د . حامد عمار :

٣٤- في بناء البشر / القاهرة سنة ١٩٦٨ م

* حسن محسن :

٣٥- المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر / دار النهضة / القاهرة سنة ١٩٧٧م

* حسين رامز محمد رضا :

٣٦- الدراما بين النظرية والتطبيق / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بـــيروت ط١ ١٩٧٢م

* خالد محي الدين :

٣٧- مستقبل الديموقراطية فى مصر / كتاب الأهالى / القاهرة سنة ١٩٨٤ .

* د . رجاء عيد :

٣٨- فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيـــق / منشـــأة المعـــارف / الاسكندرية سنة ١٩٨٦ م .

* د . رشاد رشدى :

٣٩ - ما هو الأدب ؟ / الانجلو سنة ١٩٦٠ م

* رمسيس عوض :
٤٠ - اتجاهات سياسية في المسرح المصري / الهيئة العامة للكتاب . د .ت
* روبرت بروشتاين :
٤١- المسرح الثورى/ترجمة عبد الحميد البشلاوى/الهيئة العامة للتأليف والنشر د.ت
* د . زكي نجيب محمود :
٤٢- هموم المثقفين / بحث من معالم الفكر الحديث / دار الشروق القـــاهرة سـنة ١٩٨١ م
* د. سامي منير عامر :
٤٣- المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية جـ١ / الهيئة العامة للكتـــاب . الاسكندرية سنة ١٩٧٨ م .
* سعد عبد العزيز :
٤٤- الاسطورة والدراما / الانجلو سنة ١٩٦٦ م .
* د. سليم حسن :
٤٥- مصر القديمة جـ٣ / دار الكتب المصرية / القاهرة سنة ١٩٤٧ م .
* سيد سابق :
٤٦- العقائد الإسلامية / دار الكتب الحديثة / طـ٢ القاهرة سنة ١٩٦٧ م .
* سيد قطب :
٤٧- معركة الإسلام والرأسمالية / دار الشروق / القاهرة د .ت .
* د . سيدة اسماعيل الكاشف :
٤٨- مصر فى عهد الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية / الألف كتاب رقم ٢٤١ / الانجلو د.ت .
* د . شكرى عياد :
٤٩- تجارب في الأدب والنقد / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م
* شهاب الدين النويرى :
٥٠- نهاية الأرب في فنون الأدب / مطبوعات وزارة الثقافة جـ١ د .ت
* طارق البشرى :
٥١- الحركة السياسية فى مصر (١٩٤٥- ١٩٥٢) القاهرة سنة ١٩٧٢ م

* د . طاهر عبد الحكيم :
٥٢- الشخصية الوطنية المصرية قراءة جديدة لتاريخ مصر / دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
* عباس محمود العقاد :
٥٣- الله - كتاب فى نشأة العقيدة عند الإنسان / دار المعارف ط ٢ د .ت .
* د . عبد الحميد يونس :
٥٤- الحكاية الشعبية / سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٢ / القاهرة د .ت .
* عبد الرحمن الرافعى :
٥٥- ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي (١٩١٤-١٩١٩) / دار الشعب / اكتوبر ١٩٦٨ م .
٥٦- ثورة يوليو ١٩٥٢- تاريخنا القومى في سبع سنوات (١٩٥٢ - ١٩٥٩) ط١ / مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ م .
* عبد الرحمن بن خلدون :
٥٧- المقدمة فى علم الاجتماع / دار القلم / بيروت د .ت .
* د . عبد العزيز الرفاعى :
٥٨- الطابع القومى للشخصية المصرية - بين الايجابية والسلبية / الهيئة العامة للكتاب. القاهرة سنة ١٩٧١ م .
* د . عبد العزيز صالح :
٥٩- تاريخ الشرق الأدنى القديم جـ ١ مصر والعراق / القاهرة سنة ١٩٦٧ م .
* د . عبد العظيم رمضان :
٦٠- صراع الطبقات في مصر (١٨٣٧- ١٩٥٢) / العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٧م
* د . عبد القادر القط :
٦١- قضايا ومواقف/ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة سنة ١٩٧١م .
* د . عبد الكريم درويش ، د . ليلى تكلا :
٦٢- حرب الساعات الست / مكتبة الانجلو / القاهرة سنة ١٩٧٤ م .

* د . عبد اللطيف حمزة :
٦٣- الحركة الفكرية فى مصر فى العصرين الأيوبي والمملوكـــي الأول ط١ / دار النهضة العربية سنة ١٩٦٨ م .
د . عبد المنعم تليمة :
٦٤- مقدمة فى نظرية الأدب / دار الثقافة للطباعة والنشر ط١ / القـــاهرة ســنة ١٩٧١م .
* د . عز الدين اسماعيل :
٦٥- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر/الألف كتاب/ دار الفكر العربـــي القاهرة د.ت
د . عزت زكى :
٦٦- الموت والخلود في الأديان المختلفة / مطبعة كليوباترا - القاهرة د .ت .
* د . على الراعى :
٦٧- المسرح فى الوطن العربى / عالم المعرفة . العدد ٢٥ الكويت سنة ١٩٨٠ م
٦٨- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى / دار الـــهلال : كتـــاب الهلال العدد ٢٤٨سنة ١٩٧١ / .
٦٩- مسرح الدم والدموع/الهيئة العامة للكتاب / مطبوعات الجديد سنة ١٩٧٢م .
* فاروق عبد القادر :
٧٠- ازدهار وسقوط المسرح المصري / دار الفكر المعاصر / كراســات الفكـــر المعاصر/الكراسة الخامسة ابريل سنة ١٩٧٩ م .
* فتحى أبو العينين :
٧١- نصوص مختارة في علم اجتماع الأدب / مكتبة آداب عين شمس ط١ سنة ١٩٨٧ م .
* فؤاد دواره :
٧٢- في النقد المسرّحى / المؤسسة العامة للنشر - القاهرة سنة ١٩٦٣ م .
* د . فؤاد زكريا :
٧٣- خطاب إلى العقل العربي / كتاب العربي العدد ١٣ - الكويت سنة ١٩٨٧ م .

* قسطنطين زريق :
٧٤- في معركة الحضارة / دار العلم للملايين ط ١ - بيروت سنة ١٩٦٤ م .
* كوين برنتون :
٧٥- أفكار ورجال قصة الفكر العربي / ترجمة محمود محمـــود / الانجلـو سـنة ١٩٦٥ م .
* لبيب عبد الساتر :
٧٦- أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ / دار المشرق ط٤ . بيروت د .ت .
لوسيان فيفر :
٧٧- الأرض والتطور البشرى /ترجمة محمد سيدغلاب/المؤسسة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٩م
* د . لويس عوض :
٧٨- العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح / دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٤ م .
٧٩- تاريخ الفكر المصري الحديث / من عصر اسـماعيل إلـى ثـورة ١٩١٩ / المبحث الثانى / الفكرالسياسي والاجتماعى جـ١ / مكتبة مدبولى طـ١ القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
* ليلي أبو سيف :
٨٠- نجيب الريحانى وتطور الكوميديا في مصر / دار المعارف - القاهرة د .ت .
* مار جورى بلتون :
٨١- تشريح المسرحية / ترجمة دريني خشبة / الانجلو . القاهرة سنة ١٩٦٢ م .
* د . محمد اسماعيل الندوى :
٨٢- الأساطير الهندية / تراث الإنسانية مج ٦ / القاهرة د .ت .
* د . محمد أنور شكرى وآخرون :
٨٣- حضارة مصر والشرق الأدنى القديم د .ت .
*د . محمد بيومى مهران :
٨٤- مصر والشرق الأدنى القديم (٥) / الحضارة المصرية القديمة جـ٢ / دار المعرفة الجامعية ط٤ / الاسكندرية سنة ١٩٨٩ م .

* د. محمد . جابر الأنصاري :
٨٥- تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربي ١٩٣٠- ١٩٧٠ / عالم المعرفة العدد ٣٥ / الكويت سنة ١٩٨٠ م .
* محمد صابر :
٨٦- مصر تحت ظلال الفراعنة / الأنجلو . القاهرة د .ت .
* محمد على محمد :
٨٧- قضية التحليل الاجتماعى للأدب / الكتاب السنوى لعلم الاجتماع / العدد ٤ / دار المعارف. القاهرة ابريل عام ١٩٨٣ م .
* د . محمد مندور :
٨٨- المسرح - جـ١ / دار المعارف طـ٢ سنة ١٩٩٣ م . .
٨٩- المسرح النثري / دار نهضة مصر. القاهرة د . ت .
٩٠- في المسرح العربى المعاصر / دار نهضة مصر طـ١ . القاهرة سنة ١٩٧١ م .
٩١- في المسرح المصري المعاصر / دار نهضة مصر . القاهرة د . ت .
* د . محمد يوسف نجم :
٩٢- المسرحية في الأدب العربى الحديث / دار الثقافة . بيروت طـ٣ سنة ١٩٨٠ م .
* مولين مورشنت - كليفورد ليتش :
٩٣- الكوميديا والتراجيديا/ ترجمة د.على أحمد محمود /عالم المعرفة العدد ١٨ الكويت ١٩٧٩م
* د . نبيل راغب :
٩٤- فن الدراما عند رشاد رشدى / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٨ م .
٩٥- فن المسرح عند يوسف إدريس / مكتبة غريب . القاهرة سنة ١٩٨٠ م .
٩٦- مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٩٠ م .
* د . نبيلة إبراهيم :
٩٧-قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية/دار العودة/بيروت سنة ١٩٧٤ م.

* نسيم مجلى :
٩٨- المسرح وقضايا الحرية / الهيئة العامة للكتاب . سنة ١٩٨٩ م .
* د . نعمات أحمد فؤاد :
٩٩- شخصية مصر /الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٥ م .
* نعمان عاشور :
١٠٠- المسرح حياتي / القاهرة للثقافة العربية / سنة ١٩٧٥ م .
* هـ ايدرسن بل :
١٠١- مصر من الاسكندر الأكبر إلى الفتح العربي / ترجمة د . عبد اللطيف حمزة/ دار النهضة العربية . القاهرة د . ت .
* هنرى فرانكفورت :
١٠٢- فجر الحضارة في الشرق الأدنى / ترجمة ميخائيل خورى . ط ٢ . بيروت / نيويورك سنة ١٩٦٥ م .
* د . وديع ميخائيل :
١٠٣- أين هم الموتى ؟ مطبعة كليوباترا ط ٢ . القاهرة د .ت .
* ول - ديورانت :
١٠٤- قصة الحضارة / ترجمة محمد بدران / المجلد رقم ٢ جـ ١ ط ٢ / الإدارة الثقافية بالجامعة العربية . القاهرة سنة ١٩٦١ م .
* يعقوب لانداو :
١٠٥- دراسات في المسرح والسينما عند العرب / ترجمة أحمد مغازى / الهيئة العامة للكتاب. سنة ١٩٧٢م .
* يوسف إدريس :
١٠٦- نحو مسرح عربي / الوطن العربي للنشر / بيروت سنة ١٩٧٤ م .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

1- Abdel Monem Ismail, Drama and Society in. contemporay Egypt .
دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٦٧ م .
2- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern Theatre and Drama .
(New york : Richards Rasen Press, 1973)
3- Martan Gradzins, The Loyal and the Disloyal, University of Chicago press, 1956 .
4- Oscar G. Brackett and R. Findlay, Century of Innoration , New Jersey: Prentice Hall, 1973) .

رابعا : المخطوطات :

١- د / أحمد السعدني : قضايا المجتمـــع فـــى المســـرح المصـــري ١٩١٤ – ١٩٥٢
مخطوط رسالة دكتوراه آداب عين شمس عام ١٩٧٦ م .

خامسا : الدوريات :

ا – المجلات :

١- مجلة إبداع / العدد ٢ / السنة الثانية فبراير سنة ١٩٨٤ م
٢- مجلة الآداب / بيروت / العدد الخامس مايو سنة ١٩٦٩ م
٣- مجلة المجلة / العدد ٣١ . القاهرة سنة ١٩٥٦ م
٤ مجلة المسرح العدد ١ يناير سنه ١٩٦٤ م
العدد ٣ مارس سنه ١٩٦٤ م
العدد ٧ يوليو سنه ١٩٦٤ م
العدد ١٠ اكتوبر سنه ١٩٦٤ م
العدد ١٩ يوليو سنه ١٩٦٥م
العدد ٣١ يوليو سنه ١٩٦٦ م

العدد ٤١ مايو سنه ١٩٦٧ م
العدد ٦٨ ديسمبر سنه ١٩٦٩ م
العدد ٥١ فبراير سنه ١٩٩٣ م
٥- مجلة عالم الفكر / السنة ١٧ / العدد ٤ سنة ١٩٨٦
٦- مجلة فصول / المجلد الرابع / العدد ١ اكتوبر سنة ١٩٨٣
٧- مجلة كلية الآداب والتربية / جامعة الكويت / العدد ٣ يونيو ١٩٧٣

ب - الصحف :

١- الخليج - الإمارات العربية المتحدة ٩ يوليو سنة ١٩٩٣ م .
٢ - الوحدة - الإمارات العربية المتحدة ٨ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

الفهرس

الموضـــــوع	الصفحة
مقـدمـــــة	٧
ـ الجزء الأول: النظرية	١١
ـ الفصل الأول:	
أ ـ الطبيعـة	١٣
ب ـ الحضارة	٢٦
ـ الفصل الثانى:	
التطور والنضج والاكتمال	٤٧
ـ الجزء الثانى: التطبيق	٧٣
الفصل الأول : الانتظار ظاهرة اجتماعية	٧٥
الفصل الثانى : الانتظار ظاهرة سياســية	٣١٧
الفصل الثالث : الانتظار ظاهرة تراثــية	٤١٧
ـ الخـاتمــة	٥٣٣
ـ قائمة المصادر والمراجع	٥٣٩

● صدر فى هذه السلسلة :

١- المرايا المتجاورة ـ دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور ـ ١٩٨٣

٢- بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم ـ ١٩٨٤

٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك ـ ١٩٨٤

٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى ـ ١٩٨٤

٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر ـ ١٩٨٤

٦- البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٨٤

٧- الخيال ـ مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر ـ ١٩٨٤

٨- التجريب والمسرح

صبرى حافظ ـ ١٩٨٤

٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكاوى ـ ١٩٨٤

١٠- مسرح يعقوب صنوع

نجوى إبراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١- بناء النص التراثي ـ دراسة في الأدب والتراجم

فدوى دوجلاس مالطي ـ ١٩٨٥

١٢- أثر الأدب الفرنسي على القصة

كوثر عبدالسلام البحيري ـ ١٩٨٥

١٣- أبو تمام ـ وقضية التجديد في الشعر

عبده بدوي ـ ١٩٨٥

١٤- علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته

صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥- قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري

عبدالقادر زيدان ـ ١٩٨٦

١٦- الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي

عصام بهي ـ ١٩٨٦

١٧- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦

١٨- الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي

كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦

١٩- لغة المسرح عن ألفريد فرج

نبيل راغب ـ ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة ـ ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة فى الرواية العربية

أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد ـ دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى حبيشة ـ ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية ـ النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)

جليلة رضا ـ ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩

٢٩- تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩

٣٠- دراسات فى نقد الرواية

طه وادى ـ ١٩٨٩

٣١- الخيال الحركى فى الأدب والنقد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٩٠

٣٢- دون كيشوت ـ بين الوهم والحقيقة

غبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣- القص بين الحقيقة والخيال

مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠

٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى

شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠

٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة

محمد عبدالمنعم خاطر ـ ١٩٩٠

٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة

عصام بهى ـ ١٩٩١

٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ

عبدالرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١

٣٨- تحولات طه حسين

مصطفى عبدالغنى ـ ١٩٩١

٣٩- الجذور الشعبية للمسرح العربى

فاروق خورشيد ـ ١٩٩١

٤٠- **صوت الشاعر القديم**

مصطفى ناصف ـ ١٩٩١

٤١- **البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق**

أحمد العشرى ـ ١٩٩٢

٤٢- **الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)**

شاكر عبدالحميد ـ ١٩٩٢

٤٣- **اتجاهات الأدب ومعاركه**

على شلش ـ ١٩٩٢

٤٤- **التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث**

عبدالمحسن طه بدر ـ ١٩٩٢

٤٥- **ظواهر المسرح الإسبانى**

صلاح فضل ـ ١٩٩٢

٤٦- **الحمق والجنون فى التراث العربى**

أحمد الخصخوصى ـ ١٩٩٢

٤٧- **الرواية العربية الجزائرية**

عبدالفتاح عثمان ـ ١٩٩٢

٤٨- **دراسات فى الرواية الإنجليزية**

أمين العيوطى ـ ١٩٩٢

٤٩- **جدل الرؤى المتغايرة**

صبرى حافظ ـ ١٩٩٣

٥٠- **الوجه الغائب**

مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣

٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر

علي مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية

حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣

٥٣- الرواية الحديثة فى مصر

محمد بدوى ـ ١٩٩٣

٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى

مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣

٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٣

٥٦- المسرح والسلطة فى مصر

فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣

٥٧- الأسس المعنوية للأدب

عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤

٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً

عبدالفتاح الشطى ـ ١٩٩٤

٥٩- نظرة ستانسلافسكى

عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤

٦٠- الذات والموضوع ـ قراءة فى القصة القصيرة

محمد قطب عبدالعال ـ ١٩٩٤

٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى

مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

٦٢- المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

ثريا العسيلى ـ ١٩٩٤

٦٣- مفهوم الشعر

جابر عصفور ـ ١٩٩٥

٦٤- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٩٥

٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٦

٦٦- نظرية جديدة فى العروض

ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكعبى ـ ١٩٩٦

٦٧- اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث

عبدالمجيد حنون ـ ١٩٩٦

٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

عثمان عبدالمعطى عثمان ـ ١٩٩٦

٦٩- نظرات فى النفس والحياة

عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٦

٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام

محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦

٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى

أحمد درويش ـ ١٩٩٧

٧٢- تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية

شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧

٧٣ ـ جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة

وليد منير ـ ١٩٩٧ .

٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى

سامية حبيب ـ ١٩٩٧ .

٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة ـ

لطفى عبدالبديع ـ ١٩٩٧ .

٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد ـ ١٩٩٧ .

٧٧ ـ المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى ـ ١٩٩٧ .

٧٨ ـ من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان ـ ١٩٩٧ .

٧٩ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرية المصرى ـ ١٩٩٧ .

٨٠ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ .

٨١ ـ الدم وثنائية الدلالة

مراد مبروك ـ ١٩٩٧ .

٨٢ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة ـ ١٩٩٨ .

٨٣ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ .

٨٤ ـ أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ .

٨٥ ـ القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨ .

٨٦ ـ سوسيولوچيا الرواية

صالح سليمان ـ ١٩٩٨ .

٨٧ ـ اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

نـوال زين الدين ـ ١٩٩٨ .

٨٨ ـ شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق ـ ١٩٩٨ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٢٣٠ /١٩٩٨

I.S.B.N 977-01-5590-X

تحاول هذه الدراسة النهوض بتأصيل «ظاهرة الانتظار» فى المسرح النثرى المصرى، حتى عام ١٩٧٣، وهى تؤكد ـ ابتداءً ـ تاريخية الظاهرة، عالميًا، بوصفها ظاهرة الإنسان، وسؤاله الدائم، وانشغاله المستمر، وهاجسه المحورى، فى كل زمان ومكان، لكن فى سياق تاريخى/ ثقافى/ اجتماعى/خاص، يمنح الظاهرة تعددًا وخصوصية غنيين، بين مختلف ثقافات المجتمعات، فى كل العصور. ومن ثم، تنفى الدراسة احتكار«الانتظار»، أو الاستئثار به، أو اختزاله لصالح الثقافة الأوروبية، بدعوى أسبقية تجسيده إبداعيًا، خاصة الإبداع المسرحى، بينما تؤكد الدراسة أسبقية وجوده فى الثقافة المصرية، منذ فجرالتاريخ، حيث تنطلق الدراسة نحو تأكيد تفرد «ظاهرة الانتظار»، وعمق تجذرها، وأصالة وجودها، فى الوجدان الجمعى المصرى، بحكم تميز وخصوصية الديموجرافيا المصرية على ضفاف النيل، أوبحكم عبقرية المكان المكتنز بالبشر والتاريخ والحضارة والأحداث. فى هذه المحاولة التأصيلية الطموح، يرصد الدكتور محمد عبد الله حسين، نظريًا، فى الجزء الأول من الدراسة، سيرورة تشكل وتطور «ظاهرة الانتظار» لدى الإنسان المصرى، منذ وعيهالباكر، محدداً تاثير المكان ـ بكل ماينطوى عليه ـ فى صياغة ذهنيته، وفى تشكيل منظومة عاداته وتقاليده ومعتقداته، وفى رؤاه الخاصة للعالم، على نحو يفرق «الانتظار» فى الثقافة المصرية، عن نظيره فى الثقافة الأوروبية. وفى الجزء الثانى، يطبق فرضياته النظرية على الدراما المصرية ، منذ أعمال يعقوب صنوع، وحتى غداة نكسة العام السابع والستين ، التى انهارت ـ بفعل هزتها العنيفة المباغتة ـ كل علامات التسليم والوثوقية، وكل صور الإجماع على الانتصار الثورى، لتتصاعد «ظاهرة الانتظار الجماعى »لرد الهزيمة. ومن اللافت، أن الباحث يستبعد كثيرًا من الأعمال التى أعقبت صنوع، باعتبارها «غير مصرية» تمامًا، مما يعطى خصوصية لتأصيل حقيقى، قائم على أساس وطنى. وقد أسفرت محاولة رصد الظاهرة عن تحديد شكول متعددة للانتظار، تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحى، واختلاف تطورها إبداعيًا، تبعًا للمتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والتى ـ بدورها ـ تحدد إيديولوجية الكاتب، ومواقفه تجاه هذه المتغيرات كافة. وتختزل الدراسة هذا التعدد فى ثلاثة شكول أساسية، عبر ثلاثة فصول، اجتماعى، وسياسى، وتراثى، وتتوزع الأعمال المسرحية، التى تحللها الدراسة، حسب انتمائها إلى هذه الشكول المحورية، إنها خطوة واسعة نحو تأصيل جاد لفنوننا الوطنية، بانتظار أن تتمثلها فى المستقبل خطوات تاليات.

(التحرير)

١٥٠٠ قـــرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب